شرح شوق

دکتر سعید حمیدیان

شرح و تحلیل اشعار حافظ

جلد پنجم

غزلهای ۳۸۵ تا ۴۸۶

و

اشعار غیرغزل

برندۀ جایزۀ

کتاب سال ۱۳۹۲



سلسله انتشارات ـ ۱۲۳۵

ادبیات ـ ۱۹۴

شرح و تفسیر ـ ۱۲

سرشناسه: حمیدیان، سعید، ۱۳۲۴ -
عنوان قراردادی: دیوان. شرح و تحلیل
عنوان و نام‌پدیدآور: شرح شوق: شرح و تحلیل اشعار حافظ / دکتر سعید حمیدیان
مشخصات ناشر: تهران: نشرقطره، ۱۳۸۹ - ۱۳۹۱
مشخصات ظاهری: ۵ ج.
فروست: سلسله انتشارات - ۱۶۱۶. ادبیات - ۲۲۵. شرح و تفسیر - ۱۸
شابک دوره: 978-600-119-229-6
شابک جلد پنجم: 978-600-119-612-6
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: ج. ۲ (چاپ اول: ۱۳۹۰) (فیپا)
یادداشت: ج. ۳-۵ (چاپ اول: ۱۳۹۱) (فیپا)
موضوع: حافظ، شمس‌الدین محمد، - ۷۹۲ ق. دیوان - نقد و تفسیر
موضوع: شعر فارسی - قرن ۸ ق. - تاریخ و نقد
شناسهٔ افزوده: حافظ، شمس‌الدین محمد، - ۷۹۲ ق. دیوان. شرح
رده‌بندی کنگره: PIR ۵۴۳۵ / ح ۸ ش ۴ ۱۳۸۹
رده‌بندی دیویی: ۸ فا ۱ / ۳۲
شمارهٔ کتابشناسی ملی: ۲۱۴۰۵۹۹

شابک: ۶-۲۲۹-۱۱۹-۶۰۰-۹۷۸ (دورهٔ ۵ جلدی) ISBN: 978-600-119-229-6(5 Vol Set)

شابک: ۶-۶۱۲-۱۱۹-۶۰۰-۹۷۸ ISBN: 978-600-119-612-6

شرح شوق

شرح و تحلیل اشعار حافظ

جلد پنجم

غزلهای ۳۸۵ تا ۴۸۶ و اشعار غیر غزل

دکتر سعید حمیدیان



شرح شوق (جلد پنجم)

دکتر سعید حمیدیان

روی جلد: دکتر نورالدین زرین‌کلک

چاپ چهارم: زمستان ۱۳۹۴

لیتوگرافی : طاووس‌رایانه

چاپ : جباری

تیراژ : ۴۰۰ نسخه

بهای دورهٔ ۵ جلدی : ۲۱۰۰۰۰ تومان

خیابان دکتر فاطمی، خیابان ششم (شیخلر)، کوچه‌ی بنفشه، پلاک ۸
تلفن: ۳ ـ ۸۸۹۷۳۳۵۱
دورنگار: ۸۸۹۶۸۹۹۶
صندوق پستی: ۵۱۶۵ ـ ۱۴۱۵۵

---

www.nashreghatreh.com

info@nashreghatreh.com
nashr.ghatreh@yahoo.com

Printed in The Islamic Republic of Iran

۱ منم که شُهرهٔ شهرم به عشق ورزیدن
منم که دیده نیالوده‌ام به بد دیدن

۲ به می‌پرستی از آن نقش خود بر آب زدم
که تا خراب کنم نقش خود پرستیدن

۳ وفا کنیم و ملامت کشیم و خوش باشیم
که در طریقت ما کافریست رنجیدن

۴ به پیر میکده گفتم که: چیست راه نجات؟
بخواست جام می و گفت: راز پوشیدن

۵ ز خطّ یار بیاموز مِهر با رخ خوب
که گِرد عارض خوبان خوش است گردیدن

۶ مراد دل ز تماشای باغ عالم چیست؟
به دستِ مردم چشم از رخ تو گل چیدن

۷ عنان به میکده خواهیم تافت زین مجلس
که وعظ بی‌عملان واجب است نشنیدن

۸ به رحمتِ سر زلف تو واثقم، ورنه
کَشش چو نبود از آن‌سو، چه سود کوشیدن؟

۹ مبوس جز لب معشوق و جام می، حافظ
که دست زهدفروشان خطاست بوسیدن

۱. می‌توان غزل را استقبال از سعدی دانست:

میان باغ حرام است بی‌تو گردیدن   که خار با تو مرا به که بی‌تو گل چیدن
(غ ۴۶۵)

سلمان هم در غزل همروال خود اقتفای سعدی کرده و حتی در یکی از ابیات آن از اصطلاح «هرکه در عالم» (خاص سعدی) سود جسته است:

چو دیده در طلبت واجب است گردیدن   سرشک را به همه جانبی دوانیدن
(دیوان ۲۶۱)

اما تفاوت عمدهٔ غزل حافظ با آنِ سعدی در این است که سعدی همچنان به دنبال حدیث عشق و شورآفرینی است و غزل او مثل همیشه در بیان امور و احوال و زیر و بم عشق، حال آن‌که حافظ آن را به فهرستی از تفکّرات و نظرگاههای خود بدل کرده. گفتنی است که غزل سلمان هم در حال و هوای آنِ سعدی است.

شُهرهٔ شهر: ترکیبی و جناسی زاید میان واژهٔ تازی «شهره» و پارسی «شهر»؛ که کمتر می‌توان آمیزه‌ای بدین زیبایی و گوش‌نوازی یافت. نیز در: شهرهٔ شهر مشو تا ننهم سر در کوه... (۳۰۹/۳)

دیده آلودن به بد دیدن: غزلسرایان ما، و از جمله حافظ، فراوان از این ایده که تنها و تنها چشم پاک می‌تواند روی جانان را بنگرد سود جسته‌اند، همچنان‌که خواجه فرمود:

نظر پاک تواند رخ جانان دیدن　　　که در آیینه نظر جز به صفا نتوان کرد

(نک. ح ۱۳۳/۸.) دیده‌ای که با نظر حِقد، کین، بدبینی و اغراض اینجهانی بنگرد چون آیینه‌ای است زنگارخورده که هرگز جمال جانان را بازنمی‌تاباند. سعدی راز جاودانگی عشق را در معادله‌ای بدین‌گونه می‌بیند: دیدهٔ پاک عاشق + دامن پاکِ معشوق = جاودانگی عشق:

این عشق را زوال نباشد، به حکم آنک　　　ما پاک‌دیده‌ایم و تو پاکیزه‌دامنی
(غ ۴۶۲)

۲. رباعی منسوب به خیام، اگرچه در هیچ‌یک از مجموعه‌های معتبر رباعیات یافت نشد:

من باده خورم ولیک مستی نکنم　　　الّا به قدح درازدستی نکنم
دانی غرضم ز می‌پرستی چه بود؟　　　تا همچو تو خویشتن‌پرستی نکنم

خواجو هم می‌پرستی را در برابر خودپرستی قرار می‌دهد، در بیتی که حافظ از آن متأثر بوده است:

من اگر توبه شکستم مکن انکارم از آنک　　　خودپرستی نکند هرکه بود باده‌پرست
(دیوان ۶۵۱)

چو نمی‌توان رسیدن به خدا ز خودپرستی　　　به خدا که درده از می قدحی به می‌پرستان
(همان ۷۴۳)

عماد فقیه:

من ار باده‌نوشم، نیَم خرقه‌پوش　　　وگر مَی‌پرستم، نیم خودپرست
(دیوان ۸۹)

خود حافظ:

بـر درِ مـیخانه رفـتن کـار یکـرنگان بـود — خودفروشان را به کوی مَی‌فروشان راه نیست

نقش خود بر آب زدن: ایهام: الف. به باده‌نوشی پرداختن (آب: کنایه از باده؛ کـارِ آب: باده‌نوشی) ب. خود و خـودی یـا نـفْس و انـانیت خـود را نـفی و نـابود کـردن (همچون هر بنایی که در آب قرار گیرد.)

۳. سعدی:

شب فــراق بــه امّـید بـامداد وصـال — قفا خورند و ملامت برند و خوش باشند

که روال سخن حافظ به آن همانند است، اگرچه در طبع فروغی، این بـیت در غـزل مربوط یعنی: جزای آن‌که نگفتیم شکر روز وصال... (غ ۳۴۷) نـیست، در حـالی کـه قزوینی آن را در یکی از رشته نوشته‌های خود با عنوان «برخی تضمین‌های حـافظ» (یادگار، ج ۱) جزو ابیات غزل مذکور آورده، که ظاهراً آن را از طبعی بجز فروغی اخذ کرده است.

بیت حافظ را، با توجه به لحن ملامت‌طلب آن، از نـظرگاه اصـول فـرقهٔ مـلامتیه می‌توان بدین‌گونه توجیه کرد که آنان بـیمی از داوری مـنفی دیگـران در حـق خـود ندارند، و نیز هرگز خود را برتر و بهتر از دیگران نمی‌بینند (همچنان‌که در بـیت ۲ و خراب کردن نقش خـودپرستی نـیز آن را از مـهمترین نـقاط تأکـید اهـل ایـن فـرقه می‌بینیم.) از شیخ ابوالحسن خرقانی، از بزرگان ملامتیه، در نورالعلوم نـقل کـرده‌انـد: «دانشمندی از شـیخ سـؤال کـرد کـه: نـصیحت بـی‌خیانت کـدام است؟ گـفت: آنک نصیحت کنی و گردن نیفرازی که من از ایشان بهترم.» (نقل از برتلس، تصوف و ادبیات تصوف ۳۳۳ـ۳۳۴) نیز در باب وفا کردن و جفا بردن و نـرنجیدن، یـحیی بـاخرزی از سهل بن عبدالله تستری آورده است: «کمینه اخلاق آن است که جـفا و بـار خـلق را تحمل کند و مکافات را ترک کند و بر ظالم رحم کند و در عوض ظلم او دعای خـیر گوید او را.» (فصوص‌الآداب ۴۹) سعدالدین حمویه: «درویشی نرنجیدن و نرنجانیدن است.» (داراشکوه، حسنات‌العارفین ۴۰) ایـنها گـوشه‌ای کـوچک است از آن اخـلاق بزرگ‌منشانه، متعالی و لطیف که متصوّفه، به‌ویژه فرقه‌هایی چون ملامتیه، در روایی بخشیدن به آن کوشیدند، و این سنت ایشان به ادب پارسی، خاصه به غزل، راه یافت.

۴. پرسشی خطیر است، و پیر از آن روی پیش از پاسخ گفتنْ جام مَی می‌طلبد که خِرد آدمی از یافتن پاسخ برای چنین مسایلی ناتوان است، مگر این‌که باده و سرمستی به یاری آید تا پاسخی چنین موجز بگوید. «راز پوشیدن» مجمل است و می‌تواند راز

درون خود، راز عشق، راز مگوی دیگران و امثال اینها را در بـر گـیرد. در هـر حـال، رازداری و رازپوشی از هر جهت که بنگریم (جز در مورد فسق و فساد) از اصول مهم عرفان و هر آیین رازوارهٔ دیگر است. دیدیم که قتل فـجیع حـلّاج را هـم بـرخـی از همگنان او چون جنید و شبلی چونان کیفری بر بازگویی راز از سوی او انگاشته‌اند. حافظ ابیات فراوان در این معنی دارد، همچون:

افشای راز خلوت ما خواست کرد شـمع　　　شکر خدا کـه سـرّ دلش در زبـان گـرفت

البته آنچه در اشعار شعرایی چون حافظ بر حول راز و رازپوشی و غـیره مـی‌آید معمولاً ماهیتی مجمل و مبهم دارد به مصداق «المعنی فی قلب الشاعر»، درست مثل بیت متن، و لذا قابلیت توضیح و تحلیل دقیق ندارد، به‌ویژه در روزگار ما، که فاصلهٔ بسیار با این‌گونه عوالم گرفته است؛ مگر این‌که به شیوهٔ انشاپردازی و شاعرانـه‌بافی متوسل شوند.

راز: کذا سایه و نیساری؛ قزوینی: عیب؛ نسخ قدیمتر «راز» دارنـد، ضـمن ایـن‌که بیت با آن در مایهٔ عرفانی است، حال آن‌که «عیب» آن را بـه دسـتورالعـملی اخـلاقی فرومی‌کاهد.

۵. گِرد چیزی گردیدن: در مورد خط صورت، ایهام یا دقیقتر: استخدام به دو معنی است: الف. (به معنی حقیقی یا لغوی) از آن روی که خط به دَور گونه گردش دارد. ب. (به معنی کنایی) گِرد کسی و چیزی گردیدن: متوجه و ملازم آن بودن (دهخدا) همان که مثلاً می‌گویند: فلان مثل پروانه گرد او می‌گردد. نیز در زمان ما «دَور کسی گردیدن» افادهٔ قربانی و فدایی او شدن دارد، و چنانچه در آن روزگار هم به این معنی بوده باشد می‌توان خط یار را فدایی عارض او دانست. شاعر هم می‌گوید: به خطّ سبز یار بنگر که چگونه به گِرد گونهٔ او می‌گردد، و عشق به زیبایان و زیبایی (یا فدای آن شدن) را از آن بیاموز.

۶. عارفان و طبیعت: شعر عرفانگرای پارسی، استوارترین و همیشگی‌ترین پیوند را با جهان طبیعت داشته و اساساً همه چیز خود را بر پایهٔ جنبهٔ آفاقیِ عرفان، در برابر جنبهٔ انفسی آن، قرار داده، حال آن‌که در شعر عرفانی بـه مـعنای اخـص، ایـن رابـطه معکوس است و حتی در برخی گونه‌های آن شاهد کم‌توجهی به طبیعت و گاه حـتی تحقیر و نادیده انگاشتن آن هستیم. (تاکنون قضایا را در جای خود و به اندازهٔ کـافی تبیین کرده‌ایم؛ در مورد دو جنبهٔ آفاقی و انفسیِ عرفان، نک. شـرح غـزل ۱۷، و نـیز همان‌جا، سخن پایانی.) همین تفاوت نگرش در عالم مسیحیت و عرفان مسیحی نیز

دیده می‌شود، برای نمونه، ایان باربور در بحث از عقاید نوتوماس‌اندیشان، به مخالفت آنان با نواُرتودوکس‌هایی مثل کارل بارت اشاره می‌کند که آفرینش را کامل و تمهید شده ولی طبیعت را چیزی راکد و بی تحرّک می‌انگارند. باربور دربارهٔ این‌گونه اندیشه می‌گوید: دست کم گرفتن طبیعت، شأن و شکوهی برای خداوند به بار نمی‌آورد. (علم و دین ۴۵۵) باری، در شعر سعدی و حافظ و همگنان این‌دو، جهان همواره مجموعه‌ای کاملاً زنده، بیدار، هشیار و حسّاس است و هر برگ از این باغ مصفا دفتری برای معرفت کردگار. هرچند هیچ‌یک از گلهای این باغْ قابل قیاس با گل روی «او» نیست، لیکن ما، به عنوان انسان و بخشی از این جهان، تنها برای آن به دنیا آمده‌ایم تا به عشق هر گل نورسته سرود سر دهیم و با دستی برون آمده از مردمک چشم از هر سوی آن گلی بچینیم. چنان‌که بارها گفته‌ایم، این دست شاعران از این جهت با همدیگر همداستان و همدیدگاه‌اند که نه تنها هرگز عالم طبیعت را (به خلاف عده‌ای از عارفان شعرسرا) کوچک نشمرده‌اند بلکه این طبیعتِ سرشار از حسّ و حال و سرزندگی با تمامی جلوات و جذبات و شأن و شکوه آن در شعرشان حضور دارد. بیت متن را می‌توان گویاترین و دل‌انگیزترین شعار و سرلوحه برای این‌گونه نگرش به جهان خواند، چنان‌که خدابینی نیز عنصر جدایی‌ناپذیر این سرمشق است. فرق فارق امثال سعدی و حافظ با آن گروه مقابل در این است که به این بسنده نمی‌کنند که در کنج خلوت خود یا در عالَم انفس با خیال و تصور باغ رخسار یار به سر برند و سیر اسما و صفات الهی کنند. اینان با تمام وجود به تماشای جهان بیرون می‌روند و در همین طبیعت محسوس و ملموس، از گل و گیاه و دشت و دمن و شهر شلوغ و روستای خلوت و... حضور می‌یابند. ببینید، سنایی، عارف بزرگ، نیز در این شعر از «صحرا» و «تماشا» سخن می‌گوید:

تا نقش خیال دوست با ماست — ما را همه عمر، خود تماشاست
آنجا که جمال دوستان است — والّله که میان خانه صحراست

(دیوان ۸۰۵)

اما تفاوت در این است که صحرا و تماشای مورد نظر شاعر، صرفاً در خلوت خانه و دنیای تفکّر او جریان دارد و آن را هم در برابر جهان بیرونی گذارده است. اکنون به این بیت سعدی بنگریم که نمونه‌ای از ابیات فراوان او در این باره است:

گر تو انکار نظر در آفرینش می‌کنی — من همی گویم که: چشم از بهر این کار آمده‌ست

(غ ۵۹)

چرا چنین سخن می‌گوید؟ مخاطب او کیست؟ آیا جز این است که مخاطبی که شاعر با این لحن جدلی با او حرف می‌زند از همانهاست که به تحقیر جهان و طبیعت بیرون برمی‌خیزند و چشم، همین چشم سر، را از نگریستن به پدیدارهای آن بازمی‌دارند؟ اگر چنین کسانی وجود نمی‌داشتند، و قضا را زیاد هم نمی‌بودند، چنین خطاب و عتابی به آنان اساساً چه وجهی می‌داشت؟

باری، گل چیدن در باغ جهان (یا در جهان جمال) از رخ «او» هم پیش از حافظ از مضامین رایج (قطع نظر از لطافت مسلم بیت او) بوده است؛ عراقی:

چه خوش باشد دل آن لحظه که در باغ جمال او

گهی گل چیند از رویش، گهی شکّر ز گفتارش

(کلیات ۲۱۶)

اما اگر خوب به این بیت بنگریم، باز به‌رغم اشتراک در مضمون، فاقد آن عینیّتی است که در بیت حافظ می‌بینیم یا لمس می‌کنیم. عراقی از لفظ مجرّد «باغ جمال» سود جسته، در حالی که حافظ با «باغ عالم» به آن جنبهٔ حسّی بیشتری بخشیده؛ و آیا این خود تفاوت کمی است؟ به همین سان عماد فقیه:

خوشا شقایق مشکین‌نقاب او دیدن　　　گل مراد ز باغ جمال او چیدن

(دیوان ۲۳۵)

من گمان نمی‌کنم اگر حافظ به جای «باغ عالم» مثل عراقی و عماد «باغ جمال» گفته بود بیت او به چنین اوجی دست می‌یافت. آری، فرق فقط در یک کلمه است.

حافظ ابیات متعدد دیگری هم دارد که به همین نحوهٔ نگرش به جهان مربوط می‌شود، از جمله:

روی خوبت آیتی از لطف بر ما کشف کرد

زان سبب جز لطف و خوبی نیست در تفسیر ما

آنگاه که روی خوب او چون آیهٔ لطف حق بر سراسر جهان بازمی‌تابد آیا تفسیری بجز نیکی و زیبایی از تمامی اشیای جهان باقی می‌ماند؟ و:

مرا به کار جهان هرگز التفات نبود　　　رخ تو در نظر من چنین خوشش آراست

آری، این جهانِ خوش‌آراسته، دلیل آن گل چیدن از چنین رخساری است.

مراد دل: چنین‌اند قزوینی، سایه، عیوضی و بیشتر طبعهای معتبر دیگر. نیساری: مراد ما؛ آن‌گونه که از ثبت ایشان برمی‌آید، سه نسخهٔ اقدم (ایاصوفیه ۸۱۳، بریتیش میوزیم ۴ـ۸۱۳، و حیدرآباد ۸۱۸) دارند: ما. (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۲۸۸.) اما این

در حالی است که نحوهٔ ثبت خانلری از نسخه‌بدل‌ها نشان می‌دهد که دو نسخهٔ اقدم ایشان (یعنی به ترتیب همان ایاصوفیه و بریتیش میوزیم) دارند: دل، که اگر چنین بوده باشد همین رجحان دارد. اما می‌گویم «اگر» زیرا تناقضی در چگونگی ضبط نیساری و خانلری به چشم می‌خورد. مگر می‌شود که دو نسخهٔ مذکورْ همزمان هم «دل» داشته باشند و هم «ما»؟ آیا یکی از این‌دو در ثبت نسخ اشتباه نکرده است؟ کدام یک؟ (استاد این نگارنده را خداوند رحمت کناد، اما امیدوارم جناب نیساری ـ که خدایشان عمر دراز دهاد ـ این را روشن بفرمایند.)

۷. عنان تافتن: (مصدر مرکّب) = برگشتن و رجعت کردن؛ فرهنگ فارسی معین. بازگشتن، روگردان شدن، اِعراض کردن؛ فردوسی:

گر آید به مژگانم اندر سنان — نتابم ز فرمان خسرو عنان

اگر من بتابم ز رایت عنان — به من برگشایند گردان زبان

(دهخدا)

مجلس: همان مجلس وعظ:

گر ز مسجد به خرابات شدم، خرده مگیر — مجلس وعظ دراز است و زمان خواهد شد

وعظ بی‌عملان: غزالی، در باب آن علمای دین که به کار دنیا مشغول‌اند: «این عالِم نیز غافل و خفته است، دیگری را چون بیدار کند؟ و اگر عالم شهر بر منبر همی‌شود و مجلس همی‌کند چنان‌که عادت مذکِّران بیحاصل است سجعی و طامّاتی و نکته‌ای و وعدهٔ رحمتی و عشوتی همی‌دهد که مردمان را گمانی افتد که به هر صفت که باشد خودْ رحمتْ ایشان را درخواهد یافت. حال این قوم از حال غافلان بتر است.» (کیمیا ۲۸۸،۲) «و اگر حدیث آخرت گویند به سر زبان گویند و بر طریق رسم گویند، و باطن ایشان از درد این مصیبت و هراس این بی‌خبر بود.» (همان ۲۹۱) و اوج سخن: «رسول (ص) گفت: عذاب هیچ‌کس اندر قیامتْ عظیم‌تر از عذاب عالمی نیست که وِی به علم خویش کار نکند.» (۲۹۷) خود خواجه:

نه من ز بی‌عملی در جهان ملولم و بس — ملالت علما هم ز علم بی‌عمل است

۸. رحمت سر زلف: تعبیری شاعرانه است از قاعدهٔ لطف، یا سابقهٔ لطف، یا به طور خلاصه: سابقه:

ناامیدم مکن از سابقهٔ لطف ازل

تو پس پرده چه دانی که که خوب است و که زشت؟

گفتم: ای بخت، بخسبیدی و خورشید دمید

گفت: با این همه از سابقه نومید مشو

=عنایت الهی:

چون حسن عاقبت نه به رندی و زاهدیست

آن به که کار خود به عنایت رها کنند

کشش ـ کوشش: کشش عبارت است از عامل یا نیروی انگیزشی از برون وجود سالک و خارج از اراده و اختیار او، چیزی که گاه جذبه یا عنایت و یا به تعبیر شاعرانه باد شُرطه و نظایر اینها خوانده می‌شود. کوشش در برابر اینها و عاملی است چون همّت، قدم یاگام نهادن و به طور کلّی آنچه در حدّ توان و ارادهٔ سالک است. اگرچه این هردو عامل برای کسب توفیق و وصول به غایات طریقتْ بازبسته به یکدیگر است، یا به عبارت دیگر نه توفیق و لقا به فرد کاهل و بی‌همت ارزانی می‌شود و نه به صرف سعیِ خود می‌توان پی به گوهر مقصود برد، لیکن در هر حال، کشش را از آن روی که از جانب معبود است برتر از کوشش نهاده‌اند؛ سنایی:

بی‌ربودن، روش محال بود کوشش بی‌کشش محال بود

(مثنویها ۲۳)

امیرخسرو:

به سر زلف درازت کَششی داشتمی زان کُشش کرده به شبهای دراز آمده‌ام

(دیوان ۴۱۱)

(کُشش = کوشش، همچنان‌که «جُشش» صورتی از «جوشش» است؛ سنایی:

که دریں عالم از روش کُشش است چون برفتی، ولایت جُشِش است)

(مثنویها ۲۱۶)

امیرحسن، با «کشش» و «رحمت» (همچون بیت متن):

کششی از طرف رحمت خود کن روزی طلب همچو تویی از چو منی دشوار است

(دیوان ۵۸)

سعدی گاه از کشش تعبیر به قُلّاب یا کمند می‌کند:

نه به خود می‌رود گرفتهٔ عشق دیگری می‌برد به قلّابش

(غ ۳۱۹)

ما خود نمی‌رویم دوان از قفای کس آن می‌برد که ما به کمند وی اندریم

(غ ۴۳۷)

او هم بر آن است که امیدی به وصول به حق جز با عنایت و رحمت او نیست:

بنده اگر به سر رود در طلبت، کجا رسد　　گر نرسد عنایتی در حق بنده آن‌سری؟

(غ ۵۴۹)

سلمان از کشش به زنجیر زلف (همچون حافظ) تعبیر می‌کند و از کوشش به پای خویش:

پای من در سر کوی تو نیاورد مرا　　که مرا رغبت موی تو به زنجیر کشد

(دیوان ۱۰۸)

همچنین در بیت متن، «کَشش» ایهامی به زلف و درازی و کشیدگی و امتداد آن دارد (همچنان که عین همین ایهام در بیت منقول از امیرخسرو دهلوی هم بود.) ایهام دیگر (به احتمال) در واژهٔ «سود» میان معنای پارسی و تازی آن است: سود (پارسی) = فایده و بهره؛ (تازی) = جمع «اَسوَد ـ سوداء» (به قرینهٔ زلف سیاه).

۹. دست بوسیدن: نهی شرعی نیز، به‌ویژه از نظرگاه اهل تسنّن، دارد. غزالی می‌گوید: طاوس (از تابعان) به هشام بن عبدالملک خلیفه، که بر طاوس به دلیل این‌که دست او را نبوسیده بود خشم گرفته بود، گفت: «از امیرالمؤمنین علی (رض) شنیدم که گفت: روا نیست دست هیچ‌کس بوسه دادن، مگر دست زن در شهوت یا دست فرزند به رحمت.» (کیمیا ۱،۳۸۶) البته جای دیگر، دست بوسیدن را در خصوص بزرگان دینْ سنّت دانسته است: «و بزرگان دین را بوسه بر دست دادن سنّت است. بوعبیدهٔ جرّاح، بوسه بر دست عمر خطّاب داد.» (همان ۴۲۳) توجه داشته باشیم که فقط می‌گوید «سنت»، یعنی در ردّ یا قبول آن سخنی نمی‌گوید.

در هر حال، بیت متن برخوردار از طنزی نیرومند است.

معشوق: کذا سایه و نیساری؛ قزوینی: ساقی؛ «معشوق» ضبطی قدیمتر است.

* * *

منوچهر مرتضوی، دربارهٔ غزل: تقریباً جامع اصول اساسی مکتب عرفانی و اخلاقی، و هر بیتی از آن متضمن یکی از مسایل مهم مشرب حافظ است. (مکتب حافظ ۱۱۱ح) استاد فقید همچنین هجده غزل دیگر خواجه را نیز حاوی اصول مرامی او دانسته‌اند. (برای اطلاع از مَطلع آنها، نک. همان ۱۱۱ـ۱۱۲.)

شعر، از نظر محتوایی، آمیزه‌ای است از اصول عرفانی به‌ویژه از نظرگاه ملامی، همراه با لحن غالباً لجاج‌آمیز و ستیزه‌گر، طعن و طنز همیشگی بر اهل زهد، طرح

ارکان و مبانی جمال، و تأکید بر روح اخلاص و سرسپاری در برابر محبوب. از نظر بیانی نیز بی‌اندازه فصیح و استوار. به هر حال از نظر ارزش هنری یکی از برترین اشعار اوست.

و اما از نظر قافیه دارای عیب ایطای خفی است. تقی وحیدیان کامیار با برشمردن قافیه‌هایی چون ورزیدن ـ پرستیدن ـ رنجیدن ـ گردیدن و بوسیدن می‌نویسد: اگر پسوند مصدرساز (اَن an) را از آنها برداریم اینها به جای می‌ماند: ورزید ـ پرستید ـ رنجید ـ گردید و بوسید. حال اگر کلّ «دَنِ» مصدری را برداریم می‌ماند: ورزی ـ پرستی ـ رنجی ـ گردی و بوسی، که نمی‌توانند با هم قافیه شوند. (وزن و قافیهٔ شعر فارسی ۱۰۱)

۱ ای روی ماه‌منظر تو نوبهار حسن
خال و خط تو مرکز لطف و مدار حسن

۲ در چشم پرخمار تو پنهان فنون سِحر
در زلف بی‌قرار تو پیدا قرار حسن

۳ ماهی نتافت همچو تو از برج نیکویی
سروی نخاست چون قدت از جویبار حسن

۴ خرّم شد از مَلاحت تو عهد دلبری
فرّخ شد از لِطافت تو روزگار حسن

۵ از دام زلف و دانهٔ خال تو در جهان
یک مرغِ دل نماند نگشته شکار حسن

۶ دایم به‌لطف طبع، فلک از میان جان
می‌پرورد به ناز ترا در کنار حسن

۷ گِرد لبت بنفشه از آن تازه و تر است
کاب حیات می‌خورَد از چشمه‌سار حسن

۸ حافظ طمع برید که بیند نظیر تو
دیّار نیست جز رُخت اندر دیار حسن

۱. متأثر از غزل ابن‌یمین:

ای روی دلربای تو باغ و بهار حسن وی خطّ مشکبار تو نقش و نگار حسن
(دیوان ۲۷۱)

(تأثیرپذیری از همان مطلع شروع می‌شود و به ابیاتی دیگر هم می‌رسد؛ برای نمونه، نک. ح ب ۲ و ۸.)

نوبهار: ایهام میان آغاز بهار و بتخانه‌ای معروف، از آن روی که جمال یار را فراوان به بتخانه یا بتکده مانند کرده‌اند. = بتخانه‌ای در بلخ؛ فردوسی، دربارهٔ لهراسپ و کناره‌گیری او از پادشاهی و نیایش کردن او در آنجا تا پایان عمر:

به بلخ گزین شد، بران نوبهار که یزدان‌پرستان بدان روزگار

مران جای را داشـتندی چـنان　　　که مر مکّه را تازیان این زمـان
(شاهنامه ۶، ۶۶)

زکریای قزوینی هم در ضمن وصف بلخ به آن بتخانه پرداخته است: «به آنجا بوده نوبهار، و آن بزرگتر خانه بود از جمله بتخانه‌ها [...] بنا کردند این خانه را در برابر کعبه، و آن را به دیبا و حریر و جواهر نفیسه آراستند و بتها را بر پا کـردند و فُـرس و تُـرک تعظیمش به جا می‌آوردند و قصد زیـارتش از دور و نـزدیک مـی‌نمودند.» (تـرجـمهٔ آثارالبلاد ۲، ۶۹) بلخ و نواحی مجاور آن چون بامیان در آن روزگاران به بتخانه‌سازی و بت‌آرایی مشهور بوده همچنان‌که حدیث دو بت معروف «سرخ‌بت» و «خنگ‌بت» بر زبانها بوده است. (دو بت عظیم که تا چند سال پیش برپای بود و به دست جـاهلیت جدید، و با جدّیت از نوع طالبانی، آن هم به مدد مقادیر بسیار دینامیت و توپ، نابود شد.)

مدار: ایهام: الف. محور و مرکز؛ ب. اصطلاح نجومی و جغرافیایی (به قرینهٔ «ماه»؛ نک. ح ۲۴۸/۶.)

لطف: قزوینی: حسن، که دو بار آمده است، تکـراری نـاخوش. سـایه «لطـف» را اختیار کرده است.

۲. ابن یمین، در غزل یاد شده:

هستند بـی‌قرار چـو زلف تـو عـالَمی　　　تا دیده دید در خم زلفت قـرار حسـن

این‌که قرار چیزی در بی‌قراری باشد پارادوکسی شاعرانـه است، و از بـنمایه‌های کهن؛ ادیب صابر:

قرار من همه بـا زلف بـی‌قرار تـو بـاد　　　که تاب و حلقهٔ او منزلِ قرار من است
(دیوان ۱۹)

فنون: قزوینی: فسون، که با «سحر» تقریباً مترادف است و چیزی بر آن نمی‌افزاید. علّامه هم خود قید کرده: «نسخ: فنون». بنا بر این «فنون» رجحان مسلّم دارد. سایه هم همین را برگزیده است.

۳. بُرج: Pyrgos (پورگُس، یونانی) و Tour (فرانسه) در لغت به معنی قصر و حصار عالی و خانه، جمع آن بروج [در حافظ ۱۹۸/۴ ـ م] و اَبراج [...] در اصـطلاح نـجومی عبارت از قوسی است در منطقةالبروج، که به سی درجه تـقسیم شـده است کـه یک دوازدهم ۳۶۰ درجهٔ دور دایرهٔ عظیمهٔ آن منطقه است و هر قسمت به نام یکی از صور فلکی یا ماههای شمسی است. این برجها به ترتیب عبارت است از: حَمَل، ثور، جوزا،

سرطان، اسد، سنبله، میزان، عقرب، قوس، جَدْی، دلو، حوت. (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی)

۵. خود خواجه:

زلف او دام است و خالش دانهٔ آن دام و من
بر امید دانه‌ای افتاده‌ام در دام دوست

(نک. ح ۶۳/۳.)

۶. کنار: اینجا دامن، که ایهام تضاد هم با «میان» دارد، همچنان‌که مثلاً در این بیت او هم می‌بینیم:

سرشک من نزند موج بر کنار چو بحر   اگر میان وی‌ام در کنار بازآید

دایم به لطف طبع فلک: قزوینی و سایه: دایم به لطف دایهٔ طبع؛ گمان می‌کنم حق با این‌دو باشد، چون ذکر «دایه» برای پروردن در دامن (که مفهومی مهربانانه است) ضروری به نظر می‌رسد، در حالی که فلک، با مشخصاتی که از آن می‌شناسیم، معمولاً کسی را به ناز نمی‌پرورد، مگر این‌که مثلاً قصد مدّاحی در میان باشد و گفته شود فلک ممدوح را به ناز یا مهر پرورده است، که در اینجا مصداقی ندارد، اما از «دایهٔ طبع» چنین محبت و رعایتی برمی‌آید.

۷. بنفشه: در اینجا استعاره از خط سبز، همچنان‌که صفت «بنفشه‌خط» هم از آن ساخته شده است. گفتنی است که بنفشه، هم برای زلف می‌آید و هم برای خط. فرّخی در بیتهای زیر، ابتدا «بنفشه‌زلف» را آورده و آنگاه از خط معشوق (که بر روی دو گونهٔ او روییده) سخن گفته است:

بنفشه‌زلف من، آن آفتاب ترکستان   همی بنفشه پدید آرد از دو لاله‌ستان
مرا بنفشه و لاله به کار نیست، که او   بنفشه دارد و زیر بنفشه لاله نهان

(دیوان ۲۵۲)

خود حافظ:

ز روی ساقی مهوش گلی بچین امروز   که گِرد عارض بستانْ خط بنفشه دمید

چشمه‌سار حسن: استعاره از رخسار یار، چشمه‌ای که گویی بنفشهٔ خطِ او را از آب زندگی سیراب کرده است.

چشمه‌سار: کذا سایه؛ قزوینی: جویبار، که تکرار قافیه، آن هم بی‌موجبی، پدید آورده است.

۸. ابن‌یمین، در غزل پیشگفته، بیتی که تأثر حافظ از آن مسلّم می‌نماید:

گر ماه عارضت بگشاید ز رخ نقاب　　دیّار کس نشان ندهد در دیار حسن

دیّار: =صاحب دیر که در آن سکونت دارد. (لسان‌العرب) هم‌مادّه با «دَیر» (در مورد دیر، نک. «صومعه ـ دیر» در: ح ۲/۳.) «دیّار» معمولاً با حالت منفی به کار می‌رود، یعنی هیچ‌کس، همچنان‌که مثلاً می‌گویند: دیّاری در آنجا نبود، یا: دیّارالبشری را ندیدم، یا: لَیسَ فی الدّار غَیرُه دیّار؛ اوحدی:

چون دیار تو از تو پاک شود　　کس نمانَد پس از خدا دیّار

(دیوان ۲۱)



غزل، مطابق خانلری، تنها در سه نسخه، آن هم نه از قدیمترین نسخ، آمده. نیساری، ظاهراً به همین دلیل آن را در دفتر دگرسانیها نیاورده. البته من تاکنون ندیده‌ام که صاحب یا معارض دیگری برای آن پیدا شده باشد یا آن را به دیگری نسبت داده باشند.

پیشتر هم در موارد مشابه گفته‌ام که غزلهایی با ردیفهای اسمی از این دست، اگر نگوییم تماماً، دست‌کم غالباً ناموفق از آب درمی‌آیند و متکلف جلوه می‌کنند، زیرا ردیف گویی رشته‌ای بر گردن شاعر افگنده است و او را به هرجا که خود بخواهد می‌کشد. در موارد بسیار نیز چنین ردیفی نقش یک نخ تسبیح را پیدا می‌کند که مضامین گوناگون و جدا از هم را مثل مهره‌ها در کنار هم گرد می‌آورد، و لذا کمتر اتفاق می‌افتد که شعری وحدتمند و یکدست با چنین ردیفهایی حاصل شود؛ چیزی که درست خلاف نقش وحدت‌بخش ردیف است.

۱ گـلبرگ را ز سـنبل مُشکـین نـقاب کـن
یـعنی کـه رخ بـپوش و جـهانی خـراب کـن

۲ بگشا به شیوه نرگس پـرخـواب مست را
وز رشکْ چشـم نـرگس رعـنا بـه‌خواب کـن

۳ بـفشان عـرق ز چـهره و اطـراف بـاغ را
چـون شـیشه‌های دیـدهٔ مـا پـرگلاب کـن

۴ ایّام گل چو عـمر بـه رفـتن شـتاب کـرد
سـاقی، بـه دَور بـادهٔ گـلگون شـتاب کـن

۵ بـوی بـنفشه بشـنو و زلف نگـار گـیر
بـنگر بـه رنگ لاله و عـزم شـراب کـن

۶ زانجا که رسم و عادت عاشق‌کشی تست
بـا دشـمنان قـدح کَش و بـا مـا عِـتاب کـن

۷ همچون حَبابْ دیده به روح قدح گشای
ویـن خـانه را قـیاسِ اسـاس از حَـباب کـن

۸ حـافظ وصـال مـی‌طلبد از ره دعـا
یـا رب، دعـای خسـته‌دلان مسـتجاب کـن

۱. انوری:

ای از بنفشه ساخته گـلبرگ را نـقاب وز شب طپانچه‌ها زده بر روی آفتاب
(دیوان ۲، ۷۷۰)

عماد فقیه:

گلی به لطف رخت در چمن نمی‌بینم که در چمنْ گل سنبل‌نقاب نتوان یافت
(دیوان ۷۶)

هر نقابی نتوان بست بر آن رویِ چو گل برگ سنبل سزد ار بـرگِ نـقابت بـاشد
(همان ۱۱۶)

کمال خجندی:

بنفشه دسته‌ای بر ارغوان است گرت بر لاله سنبل سایبان است
(دیوان ۴۲)

خود خواجه:

بتی دارم که گِرد گل ز سنبل سایبان دارد
بهار عارضش خطّی به خون ارغوان دارد

جهانی: = خلق جهان، مَجاز به علاقهٔ ذکر مکان و ارادهٔ مکین

خراب: اینجا ویران، ناچیز، و شاید به طریق ایهام: بی‌قرار و سرگشته. می‌توان گفت که وقتی محبوب روی بپوشد، هم جهان ویرانه‌ای بیش نیست، و هم خلق جهان ویران، بی‌قرار و بی‌سامان خواهند بود. «خراب» به معانیی از این دست نیز در اشعار خواجه آمده است، خواه به خود شخص نسبت داده شود و خواه به دل:

فغان که در طلب گنجنامهٔ مقصود شدم خراب جهانی ز غم تمام و نشد
اگرچه مست خرابی تو نیز لطفی کن نظر برین دلِ سرگشتهٔ خراب انداز

۲. سلمان:

گر چنین نرگس مست تو ببیند در خواب چه خجالت که کشد نرگس مخمور از تو
(دیوان ۲۶۶)

شیوه: چیزی چون شیوهٔ افسونگرانه یا دلفریب، که صفت آن حذف شده است. (نک. ح ۲۸۲/۳.)

نرگس رعنا: صفت «رعنا» در اینجا نیز محتمل دو معنی است: یکی همان دلارایی، و دیگر دورنگی، از آن روی که «گل رعنا» گل دوروی است یعنی گلی که پشت و روی آن هرکدام به یک رنگ است. (در مورد «نرگس رعنا» نک. ح ۱۵۳/۷، و «گل رعنا»: ح ۱۲۴/۳.)

در اینجا تشبیه تفضیل به کار رفته، بدین‌سان که چشم یار به چشم نرگس مانند و از آن برتر انگاشته شده است (با خواب کردن آن از حسد).

۳. گلاب: استخدام به دو معنی: الف. (در مورد عرق خوشبوی رخسار یار) = گلاب؛ ب. (در مورد چشم شاعر) = اشک؛ عرق یا خوی چهرهٔ معشوق را خوشبو خوانده‌اند؛ امیرحسن:

گر بچکد بر زمین ز برگ گلت خوی صد سمن از بیخ هرگیاه برآید
(دیوان ۱۱۳)

۴. گلگون: ایهام: الف. بادهٔ گلرنگ؛ ب. اسب شیرین در خسرو و شیرین نظامی

(به قرینهٔ «شتاب عمر») (در این باره، نک. ح ۲۸۹/۴.)

۶. طنزآمیز است، چون قاعدتاً با دوستان باده می‌نوشند و به دشمنان عتاب و تندی می‌کنند، اما کار این معشوق به عکس است.

۷. حباب: حالتی شبیه به گوی چشم دارد و وقتی بر اثر ریختن شراب به قدح بر روی آن پدید می‌آید گویی انسانی است که چشم به روی قدح شراب گشوده است (= استعارهٔ کنایی یا تشخیص). در بیت دیگر او نیز حباب به شراب مربوط شده است:

حباب را چو فتد باد نخوت اندر سر　　　کلاهداری‌اش اندر سرِ شراب رود

را: نشانهٔ فکّ اضافه = اساس این خانه را با حباب قیاس کن.

از ابیات بی‌شماری است که از کهن‌ترین ایام شعر پارسی سروده‌اند؛ این‌که در جهانی چنین بی‌اعتبار، باده و عیش و مستی را دریاب؛ مثلاً رودکی:

باد و ابر است این جهان، افسوس　　　باده پیش آر، هرچه بادا باد

(آثار منظوم ۴۶۰)

۸. ضیاءِ خجندی (ف ظ. ۶۲۲):

از جان دعای دولت او می‌کنند خلق　　　یا رب، دعای خسته‌دلان مستجاب کن

(نقل از امثال و حکم ۲۰۲۸،۴)

دهخدا، علاوه بر بیت مذکور، بیت حافظ را هم آورده، و یک بیت هم از کاتبی ترشیزی (سدهٔ نهم). بنا بر این، چنانچه شاهدی قدیمتر از بیت ضیاءِ خجندی موجود نباشد، مضمون لخت دوم را باید به نام او نوشت و بیت حافظ را تضمین از او انگاشت، و الله اعلم.

۱ صبح است، ساقیا، قدحی پرشراب کن
دَور فلک درنگ ندارد، شتاب کن

۲ زان پیشتر که عالَم فانی شود خراب
ما را ز جام بادهٔ گلگون خراب کن

۳ خورشیدِ مَی ز مشرق ساغر طلوع کرد
گر برگ عیش می‌طلبی، ترک خواب کن

۴ روزی که چرخ از گِلِ ما کوزه‌ها کند
زنهار، کاسهٔ سرِ ما پرشراب کن

۵ ما مرد زهد و توبه و طامات نیستیم
با ما به جام بادهٔ صافی خِطاب کن

۶ کار صوابْ باده‌پرستیست، حافظا
برخیز و روی عزم به کار صواب کن

۱. کمال اسمعیل، در غزلی که حافظ تأثیراتی از آن گرفته است:

درنگ مِی‌نکند دور چرخ در بد و نیک به دورهای پیاپی شتاب باید کرد

(دیوان ۷۰۸)

(نیز نک. ح ب ۵.) خواجو، که خواجه از غزل او هم متأثر شده است:

وقت صبوح شد، به شبستان شتاب کن برگ صبوح ساز و قدح پرشراب کن

(دیوان ۷۴۹)

(نیز نک. ح ب ۳.)

دَور: در اینجا شتاب دور فلک و به تناسب آن گذر عمر، به طریق ایهام «به دور قدح اشارت» می‌کند.

۲. خراب ـ خراب: جناس تام؛ اوّلی = ویران، و دومی = مست مفرط

۳. طلوع خورشید مَی از مشرق ساغر؛ خواجو در غزل پیشگفته:

خورشید را ز برج صراحی طلوع ده وانگه ز ماه نو طلب آفتاب کن

(نک. ح ۲۳۰/۱.)

برگ: =زاد راه، سامان و توانایی، دارایی و غیره (نک. ح ۷۹/۱.) برگ عیش =سامان و امکان زندگی؛ سعدی:

برگ عیشی به گور خویش فرست — کس نیارد ز پس، تو پیش فرست

(گلستان ۵۲)

ترک خواب: بزرگان عالم علم، دین، عرفان، هنر و... غالباً کمتر می‌خفته‌اند تا کمتر یار مرگ شده و بیشتر از زندگی گذران بهره گیرند؛ خیام هشدار می‌دهد تا آدمیان همدست اجل محتوم نگردند:

در خواب بُدم، مرا خردمندی گفت — کز خواب کسی را گل شادی نشکفت

کاری چه کنی که با اجل باشد جفت؟ — مَی خور، که به زیر خاک می‌باید خفت

(رباعیات خیام ۱۰۸)

مولانا خواب را (همچون شب) نماد تیرگیها، تباهیها و غفلتها می‌داند:

گر بو بری زان روشنی، آتش به خواب اندر زنی

کز شبروی و بندگی، زهره حریف ماه شد

(کلیات ۱۲،۲)

این خود از یافته‌های دانش روانپزشکی در روزگار ماست که پرهیز و محرومیت از خواب، تحت شرایطی، شخص را سرخوش (high) می‌کند، مشروط بر این‌که این محرومیت ارادی یا خودخواسته باشد، مثلاً این‌که در حدود ساعت ۱ بامداد از خواب برخیزند. شایان توجه این‌که یکی از طرق درمان افسردگی (depression) نیز همین است. می‌بینیم که در این باره نیز علم جدید بر عمل و تجربهٔ قدما صحّه می‌گذارد.

۴. چرخ: سپهر، با ایهام به چرخ کوزه‌گری = دستگاه کوزه‌گری (دهخدا) به همین معنی در یکی از رباعیات (ش ۵۸، دیوان ۱۱۱۴،۲) آمده است:

ای خواجهٔ کوزه‌گر، اگر هشیاری — تا چند کنی بر گِل مردم خواری؟

چنگال فریدون و سر نوشروان — در چرخ کشیده‌ای، چه در سر داری؟

حافظ می‌خواهد بگوید که او نه تنها به عشرت اینجا و اکنون بلکه به آن زمانی می‌اندیشد که ذرّات تن در خاک پراگنده و کاسهٔ سر در پای این و آن افتاده باشد و این‌که این کاسه به کار پیالهٔ شراب آید. این یعنی جاودانگی باده و بادهٔ جاودانگی. (دربارهٔ ساختن کوزه از گِل آدمی، نک. ح ۴۷۲/۲.)

۵. طامات: در اینجا نه به معنای مصطلح آن در تصوف، یعنی شطحات تند و دعاوی بزرگ با ظاهر ناسازگار با شرع (ج ۱، ۱۷۵ـ۱۸۶) بلکه تنها به معنی وعظ و

نصیحت است، که به این معنی نیز فراوان به کار رفته است. سنایی آن را، گذشته از معنای مصطلح مذکور، بارها به معنی وعظ و تذکیر هم آورده (اگرچه زنده‌یاد مدرس رضوی در فهرست لغات دیوان، آن را فقط «لاف و گزاف صوفیان» معنی کرده‌اند؛ ۱۱۹۸) مثلاً:

چنین دانم طریق عاشقی را   که نپذیرد به راه عشق، طامات

(همان ۷۵)

(پیداست عاشق با آن معنی طامات سروکاری ندارد بلکه پند و اندرز را نمی‌شنود.) نیز:

ای ساقی، می بیار پیوست   کان یار عزیز توبه بشکست

برخاست ز جای زهد و دعوی   در میکده با نگار بنشست

بنهاد ز سر ریا و طامات   از صومعه ناگهان برون جست

(همان ۸۲۳)

هم او از محبوب خردسال خود سخن می‌گوید که راه خود را به زهد و وعظ تغییر داده است:

پارسا شد ز بخت و دولت من   پارسایی شگرف و طاماتی

(۱۰۲۲)

سعدی در بوستان در «حکایت توبه کردن ملکزادهٔ گنجه» شرح می‌دهد که یک عارف برای جوان شرور دعا می‌کند: خدایا، همه وقت او خوش بدار، و وقتی کسی به او اعتراض می‌کند که چرا چنین بدکاری را دعا کرده است، پاسخ می‌دهد:

به طامات مجلس نیاراستم   ز دادآفرین توبه‌اش خواستم

(۱۲۱)

(روشن است که مجلس را به وعظ و اندرز می‌آرایند، و نه دعاوی کذائی.) هم او در مقدمهٔ باب پنجم، از زبان مدّعی پراگنده‌گو در حق خود می‌گوید:

که فکرش بلیغ است و رایش بلند   در این شیوهٔ زهد و طامات و پند

(۱۳۶)

خطاب کردن به کسی با جام باده: کمال اسمعیل، در غزل پیشگفته:

به بُلفضول اگر عقل با طرب بچخد   به ساتگینی با او خطاب باید کرد

(ساتگینی = جام باده)

بادهٔ: کذا قزوینی و سایه و بیشتر طبعهای دیگر؛ اگر برخی چون عیوضی و جلالی

نائینی «پردل» ضبط کرده‌اند، دلیل آن ترجیح اقدم نسخ موجود (ایاصوفیه ۸۱۳) بوده است، و نیساری نیز همین را رجحان نهاده است. اما به گمانم ضبط بدگوار و بی‌اندامی است. اگرچه هیچ‌کس و حتی بزرگترینِ ادیبان هم از کل کاربردهای زبان و ادب آگاه نیست، اما به‌راستی تا چه حد ممکن است کسی جام شراب را مثلاً به جای «پرمَی» خوانده باشد: پردل؟ اگر آن را پردل و جرأت معنی کنیم بیربط خواهد بود، مگر این‌که «دل» را در این ترکیب به معنی شکم بگیریم و بگوییم جامی که شکمش پر (از شراب) است، که آن هم به شوخی شبیه‌تر است.

۶. سلمان، هم دربارهٔ «کار صواب»:

عین عید، امشبم آمد به نظر چون جامی یعنی امشب سوی جام است نظر عین صواب
(دیوان ۴۰۳)

روی عزم: اضافهٔ اقترانی، زیرا جزءِ «روی کردن» در آن ملاک است، و نه «عزم کردن».

قزوینی و سایه: عزم جزم؛ نیساری مثل خانلری از قدیمترین نسخ پیروی کرده است.

جزم: مصدر = قطع؛ جَزَمْتُ الشّئَ = قَطَعْتُهُ. (صحاح) در پارسی «جزم» معنی صفتی نیز دارد = قطعی یا قاطع.

* * *

بنمایه‌های غالب در غزل از مقولهٔ زمان یا چیزهای وابسته به آن است: صبح، دَور (ملاک سیر و مقدار زمان) شتاب، پیشتر، طلوع، ترک خواب (برای شتاب بخشیدن به بهره گیری از زمان) روز، برخیز (به همان منظور). این مجموعهٔ بنمایه‌ها پیوند کامل با محتوای شعر دارد، یعنی توصیه و ترغیب به اغتنام وقت و بهره جستن از یکایک لحظات حیات. نیز دیدیم که چند بنمایهٔ معروف به خیامی، مثل پرهیز از خواب (برادر مرگ) و کوزه ساختن از خاک آدمیان (که تناسب کامل با اغراض غزل دارد) به بنمایه‌های یاد شده پیوسته تا به مدد همدیگر یکی از مهمترین نقاط تأکید در شعر خواجه را در ساختاری منسجم عرضه بدارند.

۱ ز در درآی و شـبستان مـا مـنوّر کـن
هـوای مـجلس روحـانیان مـعطّر کـن

۲ به‌چشم و ابروی جانان سپرده‌ام دل و جان
بـیا، بـیا، و تـماشای طـاق و مـنظر کـن

۳ سـتارهٔ شب هـجران نـمی‌فشاند نـور
بـه بـام قـصر بـرآی و چـراغ مـه بـرکن

۴ بگو به خازن جَنّت که: خاک این مجلس
به تـحفه بـر سـوی فـردوس و عـودِ مِجمر کـن

۵ فُضولْ‌نفْس حکـایت بسـی کـند، سـاقی
تو کـار خـود مـده از دست و مَـی بـه سـاغر کـن

۶ وگر فقیه نصیحت کـند کـه: عشـق مـباز
پـیاله‌ای بـدهش، گـو: دِمـاغ را تـر کـن

۷ چو شاهدان چمنْ زیردست حسن تو اند
کـرشمه بـر سـمن و جـلوه بـر صَـنَوبر کـن

۸ ازیـن مُـزَوَّجه و خـرقه نـیک در تـنگم
بـه یک کـرشمهٔ صـوفی‌کُشم قـلندر کـن

۹ پس از ملازمت عیش و عشـق مـهرویان
ز کـارها کـه کـنی، شـعر حـافظ از بـر کـن

۱. عماد فقیه، غزلی با برخی مشابهتها:

بـیا و کـلبهٔ مـا را شـبی مـنوّر کـن   میان مجلس ما همچو شمع سر بـرکن
(دیوان ۲۳۳)

هم او، بیتی در همین مایه‌ها و با اشتراک تعبیر:

هـوای مـجلس روحـانیان مـعطر شـد   ازیـن شـمامهٔ انـفاس روحپرور دل
(همان ۱۹۷)

مجلس روحانیان: که در بیت اخیر عماد هم آمده، به قدری در اشعار آن روزگار به

کار رفته که جنبهٔ اصطلاح یافته است = محفل یا خلوت اهل عرفان با فضای رازآمیز خاص آن. (نک. ح ۳۳۶/۷.)

۲. طاق و منظر: به‌طریق لف و نشر از نوع مشوّش به ابرو و چشم بازمی‌گردد، با ایهام: الف. وقتی کسی را به تماشای عمارتی فرامی‌خوانند تا به طاق و منظره یا دورنمای آن بنگرد. ب. ابروی طاق‌مانند و چشم یار (= محلّ نظر کردن)

۳. مه: ماه آسمان (به قرینهٔ بام قصر) با ایهام به رخسار ماه‌گونهٔ یار (که طلوع آن به منزلهٔ پایان یافتن هجران است.)

برکردن: در مورد چراغ = افروختن، روشن کردن و ظاهر کردن (غیاث) = اضائه، ایقاد (دهخدا، یادداشت مؤلف)

۴. تشبیه مضمر همراه با تفضیل خاک مجلس روحانی یاد شده به عودی که رضوان در مجمر می‌سوزاند و با دَور گرداندن آن در بهشت، آنجا را معطّر می‌کند. مفهوم تفضیل را نیز می‌توان از «تحفه بردن» آن خاک استنباط کرد.

۵. فُضولْ‌نفس: برخی آن را به صورت ترکیب اضافی «فضولِ نفْس» (= نفسِ فضول) می‌خوانند (که حدس می‌زنم مصحح فقید متن حاضر، با توجه به نحوهٔ کتابتِ بافاصلهٔ دو کلمه، به همین صورت خوانده باشند) اما به گمان این نگارنده، صفت مرکب است که با حذف موصوفْ جانشین آن شده است، یعنی آدمِ فضول‌نفس (= زیاده‌گو، بیهوده‌گو، یا آن‌که در چیزی نه مربوط به او مداخله کند). قبل و بعد بیت هم یا اسامی ذات آمده و یا مفاهیمی که بدل از ذوات‌اند. علی رواقی قایل به همین قرائت و معنی است، و شواهدی هم برای آن از مناقب‌العارفین افلاکی به دست داده است: «مریدانش بغایت بَدند و فضول‌نفس.» (ج ۱، ص ۱۲۹) «و او مردی بود متموّل و فضول‌نفس و بالطّبع دون‌الطَّوع.» (همان ۸۳۵) «مردی بود فضول‌نفس و گستاخ‌رو.» (ج ۲، ۹۵۰) بعید می‌دانم که شواهد جای شکی در این باره باقی بگذارد، اگرچه شاید با توجه به روح ایهام‌دوستی حافظ بتوان خوانش دیگر یعنی «فُضولِ نفس» را هم به صورت ایهام ساختاری توجیه کرد، ولی فقط در درجهٔ بعد و به صورت معنایی ثانوی. همچنین «فضولْ‌نفْس» در غیاث‌اللغات به همین صورت آمده، کنایه از ناصح و واعظ. (نیز در مورد «فضول» نک. ح ۱۸۱/۶.)

می‌گوید: آدم پرحرف یا فضول به هر حال از طعن و تشنیعْ فروگذار نخواهد کرد؛ تو (ساقی) حواست به کار خود باشد و باده بریز، که فرصت عشرت از کف می‌رود.

قزوینی پس از این، سه بیت را به صورت پیاپی افزون دارد، که در اینجا دربارهٔ

هرکدام به تفکیک توضیح داده خواهد شد، به‌ویژه در باب بیت نخست، که درباره‌اش تاکنون سخن بسیار گفته‌اند:

حجاب دیدهٔ ادراک شد شعاع جمال　　　بیا و خرگه خورشید را منوّر کن

خرگه خورشید: معنی بیت برحسب این‌که این ترکیب را چگونه معنی کنیم تفاوت می‌پذیرد. برای پرهیز از تطویل، ناگزیر از اکتفا به حدّاقل آرا و تفاسیر هستیم. خرگاه: خرگاه آسمان، خرگاه افق، خرگاه خورشید، خرگاه گاوپشت، به ترتیب وصفی است از شکل دایره و خیمه‌ایِ آسمان و افق، و کنایه از فلک خورشید و فلک ثوابت است، و خرگاه ماه، برج جوزاست [در مدخل «خرگه ماه» برج سرطان ذکر شده ـ م] و خرگاه خلّخ، کنایه از مشرق است. (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی؛ شواهد شعری در همان‌جا آمده است.) نظامی نیز به معنی آسمان:

هوا سرد و خرگاه خورشید گرم　　　زمین خشک و بالین جمشید نرم

(شرفنامه ۳۰۱)

زریاب خویی به همین سان «خرگه خورشید» را آسمان گرفته و برای آن به خود خواجه استناد کرده است:

ازان زمان که برین آستان نهادم روی　　　فراز مسند خورشید تکیه‌گاه من است

کمتر از ذرّه نه‌ای، پست مشو، مهر بورز

تا به خلوتگه خورشید رسی چرخ‌زنان

می‌نویسند: شاید معنی شعر چنین باشد: خورشید که منبع نور است گاهی شعاع جمال آن چنان زیاد است که دیدهٔ ادراک ما از مشاهدهٔ جمال آن درمی‌ماند؛ پس تو، که منبع نور و جمال حقیقی هستی، بیا و آسمان چهارم یا فلک خورشید را با نور معنوی چنان منوّر کن که شعاع او مانع ادراک ما نشود. جای شگفتی است که ایشان سپس با نقل قطعه‌ای از بابا افضل این احتمال را هم داده‌اند که «خرگه خورشید» دل انسان باشد. (نک. آئینهٔ جام ۱۶۰ـ۱۶۲.) بالاخره معلوم نیست خورشید و فلک مقصود بوده است یا دل. خرّمشاهی در نهایت اجمال نوشته‌اند، اگرچه به نظر می‌رسد آسمان را منظور نظر داشته‌اند: تو آنی که خیمه و خرگاه خورشید را هم ـ با آن همه نورانیّت ـ منوّر می‌کنی. (حافظنامه ۲،۱۱۰۵) هروی هم آسمان و فلک خورشید؛ و در تفسیر: درخشندگی بسیار چهرهٔ تو مثل درخشندگی خورشید سبب شده که کسی نتواند به آن نگاه کند و چیزی را درک کند. وضوح بسیار سبب ابهام شده است؛ پس بیا و چهرهٔ مثل خورشیدت را طوری روشن کن که قابل رؤیت گردد. (شرح غزلهای حافظ

۱۶۲۴،۳) اصغر دادبه در مقاله‌ای با ارائهٔ شواهدی نتیجه می‌گیرند که «خرگه خورشید» دل است، دل انسان عارف. ایشان معتقدند که چنین نیست که لخت دوم تابع و تالی لخت اول باشد بلکه لخت نخست از یک بن‌بست یا شکست فلسفی سخن می‌گوید، یعنی عدم امکان کشف حقیقت از طریق عقل و ادراک انسانی؛ حال آن‌که لخت دوم راه‌حل یا طریق برون‌رفت از مشکل مذکور را پرداختن به دل می‌داند. این نظر به طور کلی همان است که روانشاد زریاب به صورت احتمال دوم مطرح کردند. («خرگاه خورشید»، کیهان فرهنگی، س ۴، ش ۶، شهریور ۱۳۶۶، ص ۲۷ـ۳۰.)

این نگارنده ترجیح می‌دهد «خرگه خورشید» را در اینجا چشم ناظر عارف بگیرد، هرچند به دلیل قرابتِ مقوله‌ایِ دل و چشم با یکدیگر و امکان توجیه و تبیین مطلب به یکی از دو طریق مذکور (ضمن این‌که رأی نخستین یعنی آسمان و فلک را چندان مناسب نمی‌یابد) بر آن است که بحث درست و نادرست در اینجا مطرح نیست، لیکن با اندکی دقت در عناصر بیت می‌توان نقطهٔ تأکید شاعر را دریافت و روشن ساخت. برای مثال، سخن اساساً بر سر چشم است، و حجاب، پیش از آن‌که به دل نسبت یابد، به چشم مربوط است. شعاع یا پرتو هم در وهلهٔ نخست به چشم برمی‌خورد. وقتی هم که این شعاعها از همه‌سو بر چشم فرود می‌آید می‌توان تصویر خرگاهی را از آن به نظر آورد با شکل وارونه که قاعده‌اش در عالم بالا و نوک آن هم چشم بیننده است، گو این‌که رؤیت انوار و اشعهٔ جمال در مآل در دل خواهد بود، و به سبب پیوند چشم و دل در آمیزه‌ای واحد به نام «چشم دل» است که عرض کردم میان این‌دو، بحث درست و نادرست وجود ندارد. همچنین «خرگه خورشید» در اینجا همان چیزی است که در دیگر اشعار حافظ با تعابیری همچون رواق یا شاه‌نشین و نظایر آنها در اِسناد به چشم آمده است:

رواق منظر چشم من آستانهٔ تست — کرم نمای و فرود آ، که خانه خانهٔ تست

شاه‌نشین چشم من تکیه‌گهِ خیال تست

جای دعاست، شاه من، بی تو مباد جای تو

لخت اول حاوی شطحیه یا پارادوکسی بزرگ است، بدین‌سان که شعاع جمال، که خود باید سبب بینایی باشد موجب عجز از آن و حجاب حقیقت می‌شود. رفع این حجاب و منوّر کردن دیدهٔ ناظر نیز جز به مدد صاحب شعاع جمال (حق) میسّر نخواهد بود. از همین‌روست که در لخت دوم از خود او یاری خواسته می‌شود. تفسیر آسمان را برای «خرگه خورشید» از یک جهت دیگر هم نمی‌توان پذیرفت، و

آن روال الفاظ و حالت دستوری بیت است، بدین معنی که وقتی می‌گویند: بیا و فلان چیز را نورانی کن، آن چیز معمولاً در دسترس یا دیدرس گوینده قرار دارد، و آن هم چیزی جز چشم یا چشم دل شاعر نیست. پس چگونه می توان در این حالتْ آسمان و افلاک را اراده کرد؟ دربارهٔ حجابهای حق هم می‌دانیم که آنها، هم از جنس نور و هم ظلمت، هردو، هستند، مطابق حدیث معروف: اِنَّ لِلّٰهِ تعالیٰ سَبْعینَ الفَ حجابٍ مِنْ نورٍ و ظُلمةٍ. (نک. «حجاب» در: ح ۱۸۲/۳.) در اینجا پیداست که حجاب از نور است، همچنان‌که نور بسیار یا تند نیز مانع ادراک منشاءِ نور می‌شود. شواهدی از اشعار عارفانه نیز مؤید این امر است؛ عراقی، در بیتی از همین شمار، که می تواند روشنگر بیت خواجه باشد:

حجاب روی تو، هم روی تست در همه حال — نهانی از همه عالم ز بس که پیدایی
(کلیات ۲۹۵)

که بیانی است از همان پارادوکس، که شکل دیگر آن را خود خواجه بیان کرده، یعنی «هرجاییِ ناپیدا»:

یارب، به که شاید گفت این نکته که در عالم
رخساره به کس ننمود آن شاهد هرجایی؟

این بیت سلمان درست در حال و هوای بیت مورد بحث و دارای عناصری مشترک یا شبیه به آن است، و به گمانم آن هم می تواند مؤیّدی بر چشم بیننده باشد:

عکس خورشید جمالت مانع دیدار گشت — شاهد حسن ترا هردم نقابی دیگر است
(دیوان ۲۲)

آیا باز هم جای تردیدی در باب مفهوم «خرگه خورشید» هست؟

بیت دوم از افزونی قزوینی:

طمع به قند وصال تو حدّ ما نبود — حوالتم به لب لعلِ همچو شکّر کن

(عیوضی به جای «قند» دارد: نقد.) شاعر می‌گوید: ما کجا و طلب وصال یا وحدت با تو از کجا؟ ما را بوسه‌ای (و شاید هم به دلیل «لب»: سخنی) از تو بسنده است.

بیت سوم:

لب پیاله ببوس، آنگهی به مستان ده — بدین دقیقه دِماغ معاشران تر کن

(در برخی نسخ دیگر: دماغ خِرد معنبر کن، یا: مشام خرد معنبر کن) شاعر به مخاطب (ظ. معشوق) می‌گوید: پیاله را به لب آور و بوسه‌ای به هنگام جرعه‌نوشی بر آن بزن و به حاضران در مجلس ده تا آنان هم به همان‌گونه با بوسه زدن به لب آن بدین

تمهیدْ لب تو را هم بوسیده باشند. (به گمانم مراد از «دقیقه» یا نکتهٔ باریک، همین بوسه به طریق غیرمستقیم باشد.)

۶. دِماغ: در اصل لغت به معنی مغز سر است، و چنین پیداست که در قرون نخست زبان و ادب دری فقط به کسر و به همین معنی به کار می‌رفته، اما بعدها به صورت «دَماغ» به فتح به معنی بینی (که امروز هم رایج است) تغییر یافته است. «به نظر می‌رسد که این معنی [بینی] و معانی بعدی نیز عموماً از معنی نخستین (مغز سر، که آن را مرکز سودا و خیال می‌دانسته‌اند) پدید آمده باشد. به هر حال، ترکیبات این معنی، موهِم نخستین معنی نیز هست.» (دهخدا۱) همین خلط و تبدّل سبب شده است تا در برخی موارد میان کسر یا فتح اول و معنی مغز یا بینی تردید پدید آید. گفتنی است در دهخدا۱نیز ثباتی از حیث تلفظ و معنی به چشم نمی‌خورد، مثلاً«دِماغ تر» به معنی حال خوش و وجد و نشاط، در مدخل «دِماغ» به کسر آمده، حال آن‌که «تر دَماغ» به معنی سرخوش و نیم‌مست، تازه‌دماغ، خوش، خوشحال، شنگول، پر از نشاط و خرّمی از روی یادداشت مؤلف فقید با فتح اول ضبط شده است. (نک. ذیل «دِماغ» و «تر دَماغ» در همان فرهنگ.) در هر حال «دِماغ» و «دَماغ» به علاقهٔ مجاورت و برخی مناسبات دیگر میان این دو به همدیگر بدل شده‌اند.

دِماغ تر کردن: واژهٔ «دماغ»، بنا بر آنچه گفتیم، مجاز و به معنی حال، وضع روانی، روحیه و نظایر اینهاست، همچنان‌که جزءِ «تر» نیز مجاز و به معنی خوش، باطراوت، سرخوش و غیره است. =دِماغ تر داشتن:

ز زهد خشک ملولم، بیار بادهٔ ناب   که بوی باده مدامم دِماغ تر دارد

۷. شاهدان چمن: استعاره از گلها؛ «شاهد» در این ترکیب به معنی خوبروی و زیبارخ است. نظیر دلفریبان نباتی (دلفریبان نباتی همه زیور بستند... ۱۶۹/۶) و نوعروسان چمن.

۸. مزوّجه: نوعی کلاه صوفیان؛ برخی فرهنگها آن را کلاه پنبه‌آگن گفته‌اند، مثل مؤیدالفضلاء و شرفنامهٔ منیری، و به نقل از آنها دهخدا۱، اما جنس آن ظاهراً از کاغذ و کرباس بوده است. «آن روز که [شیخ ابوسعید] ایشان را گسیل خواست کرد بر اسب نشست، فَرَجی [نوعی خرقه ـ م] فراپشت کرده و مزدَوَجه‌ای در سر نهاده...» (اسرارالتوحید ۱، ۱۴۶ـ۱۴۷) استاد شفیعی کدکنی در تعلیقات: از توضیحی که عوفی در ضمن یکی از داستانهای جوامع‌الحکایات می‌دهد دانسته می‌شود که مزدوجه یا مزوّجه کلاهی بوده است که صوفیان غالباً آن را می‌پوشیده‌اند و از کاغذ و کرباس ساخته

می‌شده است: «گفت: وقتی کلاهی مزوّجهٔ صوفیانه بر سر داشتی و من از تو بخواستم و به من ندادی [...]گفتم: سبحان الله که... به‌سبب قدری کاغذ و کرباس، حقوق چندان نعمت به عقوق مقابله کند.» جوامع‌الحکایات، جزءِ دوم از قسم سوم، تصحیح امیربانو کریمی و مظاهر مصفا ۶۳۵. شفیعی می‌افزاید که مصححان متن اخیر، واژهٔ یاد شده را به صورت قیاسی به «مزوّقه» تصحیح کرده و در تعلیقات خود آن را کلاه منقّش معنی کرده‌اند. جوامع‌الحکایات، تعلیقات ۷۸۲ (اسرارالتوحید ۲،۵۴۶) قزوینی تأکید می‌کند که «مزوّجه» در بیت حافظ همان است که در اسرارالتوحید آمده است. (نک. دیوان حافظ، طبع قزوینی ـ غنی، ح غ ۳۹۷.)

صوفی‌کُشم: کذا نیساری؛ قزوینی: صوفی‌وشم؛ خانلری مطابق قدیمترین نسخ است. (دفتر دگرسانیها ۲،۱۲۹۸) از نظر معنی، «صوفی‌کُش» تناسب بیشتری با بیت دارد، چه صوفی را (آن سان که از نظرگاه حافظ نسبت به او برمی‌آید) نخست باید از خود میراند تا به قلندر (باز از دید خواجه) بدل شود، یعنی رسوم ظاهر را ترک و وارستگی پیشه کند. این در حالی است که از «صوفی‌وش» قزوینی بیشتر نعت صوفی استنباط می‌شود.



به گمانم با نگاهی به عناصر شعر و سرجمع کردن آنها با همدیگر بتوان به یک هیأت مرکّب و منسجم نیز دست یافت و چشم‌اندازی بدین‌گونه رسم کرد:

الف. فضای بیرونی: چمن (که «جنّت» و «فردوس» از نظر معنایی با آن از یک خانواده‌اند.) این فضا حاوی گلها (شاهدان چمن) سمن و صنوبر است، یعنی هم گل و هم درخت در این عرصه هست.

ب. قصری در درون این فضا هست که از اجزای این قصر می‌توان شبستان و مجلسی را در آن تشخیص داد، ضمن این‌که طاق و منظر را هم می‌توان از وابسته‌های این قصر دلاویز دانست.

ج. اجزای قصر طبعاً نیازمند به نورند، و واژه‌های نور، منوّر، چراغ، ستاره و ماه، جملگی عوامل روشنی‌بخش‌اند.

د. فضا یا اتمسفر درون قصر، گذشته از «هوا»، در بردارندهٔ مجموعه‌ای از بنمایه‌های شمّی است: معطّر، مِجمر، عودی که در مجمر می‌سوزد و بوی خوشی که دماغ را تر می‌کند.

ه. در فرودِ این فضا هم ساقی، ساغر و مَی در کارند تا سرمستیی پدید آورند که با آن نور و تلألؤ و بویهای خوش در چنین محیطی درآمیزد.

گمان نمی‌کنم اگر از هریک از ما بپرسند که رؤیایی‌ترین نظرگاهی که می‌توانی تصور کنی چیست، چیزی ورای این به مخیّلهٔ ما درآید. پس اگر شاعر به رضوان می‌گوید خاک این مجلس را چون بخوری به جای عود بسوزان و در بهشت بگردان، گزافه نمی‌گوید.

در یکچنین مجموعهٔ مصفایی و در چنین مجمع زیبایی، روشنی و پاکی، هرگونه عنصر ناسازگاری به سادگی خود را بروز می‌دهد، یعنی هر آدم فضول‌نفسی اعم از زاهد و صوفی و غیره. تنگنای خرقه و مزوّجه هم وقتی در برابر آن فراخنا قرار گیرد به همان سان. می‌خواهم بگویم اگر هم هیچ حرفی دربارهٔ شعر نزنیم، صِرف نگاه کردن به تصاویر، همه‌چیز را به خوبی نشان می‌دهد، و کار شاعر هم جز نشان دادن نیست.

و اما دربارهٔ سه بیت افزونی قزوینی، من مطابق رسم خود توضیحاتی دادم، و بیشترین توضیح نیز دربارهٔ بیت اول بود (به دلیل بحثهای متعدد و موجود دربارهٔ آن) اگرچه به گمانم کمتر در ساختار شعر جا می‌افتد، اما دو بیت دیگر ناسازگاری مهمی را با آن نشان نمی‌دهد.

۱ ای نور چشم من، سخنی هست و گوش کن:
چـون سـاغرت پر است، بنوشان و نـوش کـن
۲ پـیران سخن ز تـجربه گـویند و گـفتمت
هـان، ای پسر ـکه پیر شوی ـ پند گـوش کـن
۳ بـر هـوشمند، سـلسله نـنهاد دست عشـق
خـواهـی کـه زلف یـار کشی، تـرک هـوش کـن
۴ تسبیح و خرقه لَـذّت مستی نـبخشدت
هـمّت دریـن عـملْ طـلب از مـی‌فروش کـن
۵ بـرگ نـوا تـبَه شـد و سـاز طـرب نـماند
ای چـنگ، نـاله بـرکَش و ای دف، خـروش کـن
۶ در راه عشـق، وسـوسهٔ اهـرمن بسیست
پـیش آی و گـوش دل بـه پَـیام سـروش کـن
۷ ساقی ـکه جامت از می صافی تهی مباد ـ
چشـم عـنایتی بـه مـنِ دُردنـوش کـن
۸ سرمست در قبای زرافشـان چـو بگـذری
یک بـوسه نـذر حـافظ پشـمینه‌پوش کـن

۱. هست و گوش کن: قزوینی، سایه و نیساری: بدون «و»؛ اگـرچـه مـمکن است سلیقهٔ شما همین را ترجیح دهد، و به‌ویژه با توجه به مکث بعد از «من» و «است» نبودِ «و» آهنگ را بهتر سازد، اما خانلری بر وفق اقدم نسخ عمل کرده است. ضمناً «و» در هردو لختْ ایجاد تقارن و آهنگی دلپذیر می‌کند، که این مزیّت را نیز بـاید مـلحوظ داشت. (نظیر این مورد در بیت بعدی هم وجود دارد.)

۲. که پیر شوی: جملهٔ معترضه، با ایهام به دو معنی اخباری (پیر خواهـی شـد) و التزامی در معنیِ دعا (عمرت دراز باد) در این بـیت او نـیز «کـه بـه پـیری بـرسی» را می‌توان دارای هردو معنی انگاشت:

عـمر بگـذشت بـه بـیهودگی و بـلهوسی   ای پسر، جام می‌ام ده ـکه به پـیری بـرسی

گویند و گفتمت: قزوینی و سایه: بدون «و»، ولی نیساری در اینجا (به خلاف بیت ۱) با «و» ضبط کرده است. تمامی نسخ قدیمتر (از تاجیکستان ۸۰۷ تا طوپقاپوسرای ۸۲۲) همگی «و» دارند. به گمانم این «و» از نظر بار معنایی هم نقش خاص خود را دارد و از مواردی است که افادهٔ حاصل و نتیجهٔ چیزی را می‌کند. (دربارهٔ آن، نک. ح ۱۹۹/۳.) اما چنین معنایی در مورد «هست و گوش کن» (بیت ۱) چندان وضوحی ندارد.

۳. هوشمند: در اینجا از خانوادهٔ زاهد یا مستور = عاقل، مصلحت‌اندیش، عافیتگرا و... است. هوشمند نقطهٔ مقابل عیّار است که زیر بار زنجیر می‌رود:

خیال زلف تو پختن نه کار خامان است که زیر سلسله رفتن طریق عیّاریست

بنا بر این، چنین هوشی را باید طرد کرد و کمِ آن گرفت تا آن زنجیر دلخواه بر گردن افتد.

قزوینی در اینجا، و سایه و نیساری در مرتبه‌ای دیگر، این بیت را افزون دارند:

با دوستان مضایقه در عمر و مال نیست صد جان فدای یار نصیحت‌نیوش کن

عیوضی، مثل خانلری، بیت را ندارد، و به همین سان برخی طبعهای دیگر. نگاهی به نسخه‌ها در دفتر دگرسانیها معلوم می‌دارد که هیچ‌یک از قدیمترین نسخ (به ترتیب از تاجیکستان ۸۰۷، ایاصوفیه ۸۱۳، بریتیش میوزیم ۴ـ۸۱۳، و ایاصوفیهٔ ۸۱۶) بیت را ندارند. در طوپقاپوسرای ۸۲۲ و میشیگان ۸۲۳ هم نیست. آیا اینها برای اثبات الحاقی بودن آن کافی نیست؟ بیت با این صبغهٔ اخلاقی‌اش، آن هم در میان ابیاتی که همگی ترغیب به باده‌نوشی، ترک عقل و هوش و... می‌کنند کم تردیدانگیز نیست.

۴. همّت: = دعا، نفَس صدق و حمایت معنوی

۵. با آوردن «برگ» و «ساز» به صورت جدا از هم، قصد القای ترکیب «ساز و برگ» را دارد. این شیوه، اگرچه در شعر رایج است، ولی به نظر می‌رسد حافظ علاقه‌ای خاص به آن دارد و امثال این بیت او:

به سامانم نمی‌پرسی، نمی‌دانم چه سر داری؟

به درمانم نمی‌کوشی، نمی‌دانی مگر دردم؟

که در آن می‌خواهد ترکیب «سر و سامان» و «درد و درمان» را تداعی کند فراوان است. (نیز نک. ح ۴۱۱/۷.) همچنین در مورد «دف» به نظر می‌رسد وقتی در ترکیب با سازهای دیگر مثل «چنگ و دف»، «دف و نَی» و غیره به کار می‌رود، مقاصدی چون افشاگری، رسواسازی یا به هر حال اعلام همگانی از آن مستفاد می‌شود، همچون:

راز سربستهٔ ما بین، که به دستان گفتند
هر زمان با دف و نی بر سر بازار دگر
من به خیال زاهدی، گوشه‌نشین و طرفه آنک
مغبچه‌ای ز هر طرف می‌زندم به چنگ و دف

دلیل آن هم ظاهراً یکی صدادهیِ بالای آن بوده و دیگر نقش آن در تقویت ریتم آهنگ.

اگر شعر به‌واقع متعلق به عصر پیری شاعر بوده باشد می توان این بیت را در شمار اشعار متعدّد او گذارد که تصویری دهشتبار را از واپسین ایام او به دست می‌دهند؛ روزگاری سرشار از کشتار، ایلغار، آشوب و ناامنی، که شاید اوج آن را در این شعر می‌بینیم: یاری اندر کس نمی‌بینیم، یاران را چه شد؟... (غ ۱۶۴)

۶. اهرمن ـ سروش: در اشعار او بارها، چه با همین لفظ و چه برابرهای این‌دو، در مقابل هم آمده‌اند، همچون:

ز فکر تفرقه بازآی تا شوی مجموع　　به حکم آن‌که چو شد اهرمن، سروش آمد

یا نامحرم ـ سروش:

تا نگردی آشنا، زین پرده رمزی نشوی　　گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش

یا دیو ـ فرشته:

منظر دل نیست جای صحبت اضداد　　دیو چو بیرون رود، فرشته درآید

۷. این‌که جوانی دلارا، قباپوش، سرخوش و سرگران، بوسه‌ای نذر و نثار شوریده‌ای با خرقهٔ زمخت کند طیبت‌آمیز است، و اگر قصد شوخ‌طبعی در میان نمی‌بود بعید می‌نمود که نام صوفی بر خود بگذارد. این هم بر خواننده است که بر بوسه‌طلبی این پشمینه‌پوش نام ذوق بگذارد یا غرضی چون شهوت.

❊ ❊ ❊

در باب بیت ۲، خرّمشاهی قایل به طنز است: یکی از طنزهای ناپیدای حافظ این است که پند یا نصیحت را دست می‌اندازد. لذا در این بیت می‌گوید: پندی که به تو می‌دهم این است که پند گوش کنی. در جای دیگر شبیه همین گوید:

نصیحتی کنمت، بشنو و بهانه مگیر　　هرآنچه ناصح مشفق بگویدت بپذیر

که معلوم نیست مصراع دوم تأکید مصراع اول است یا مضمون و محتوای نصیحت. (حافظ‌نامه ۱۱۰۸،۲) شاید کار عالم‌پسندی نباشد چالش و خلاف کردن با کسی بر سر

برداشت ویژه یا دلخواه او از لحن این یا آن بیت، اما ناگزیرم عرض کنم که من طنزی بدان‌گونه که ایشان گفته‌اند، چه در بیت متن و چه در آنچه به عنوان مثال ذکر کرده‌اند، نمی‌بینم. تفاوت نظر من و ایشان برخاسته از چگونگی نگاه به اشعار خواجه است. در این مورد، تنها می‌گویم: اگر بیت را جدا، در خود، و بدون ارتباط با دیگر ابیات و اجزای شعر بنگریم ممکن است طنزی، حالا بیش یا کم، در آن ببینیم، اما اگر نگاهمان به شعر از گونهٔ ساختاری باشد، نه تنها طنزی در کار نیست، که جِدِّ جد است. مگر آنچه در بیت بعد یا دیگر ابیات شعر آمده کم نصیحتی است؟ (در مورد تحلیل این نگارنده از بیت «نصیحتی کنمت...» نک. ح ۲۵۱/۱، و همان شعر، سخن پایانی.)

۱ کرشمه‌ای کن و بازار ساحری بشکن
به غمزه رونق بازار سامِری بشکن

۲ به باد ده سر و دستار عالَمی، یعنی
کلاه‌گوشه به آیین دلبری بشکن

۳ به زلف گوی که: آیین سرکشی بگذار
به غمزه گوی که: قلب ستمگری بشکن

۴ برون خرام و ببر گوی خوبی از همه کس
سزای حور بده، رونق پری بشکن

۵ به آهوانِ نظر، شیر آفتاب بگیر
به ابروان دوتا، قوس مشتری بشکن

۶ چو عِطرسای شود زلف سنبل از دَم باد
تو قِیمتش به سر زلف عنبری بشکن

۷ چو عندلیبْ فَصاحت فروشَد، ای حافظ
تو قدر او به سخن گفتن دری بشکن

۱. سعدی:

بهاءِ روی تو بازار ماه و خور بشکست چنان‌که معجز موسی طلسم جادو را
(غ ۱۹)

خواجو:

بهار روی تو بازار مشتری بشکست فریب چشم تو ناموس سامری بشکست
(دیوان ۲۰۹)

کرشمه کردن: این نگارنده در ذیل «کرشمه» (۲/۴) گفت که این واژه به نظر می‌رسد علاوه بر معنی معمول یعنی ناز و عشوه دارای معنایی چون توانایی یا ضرب شست نشان دادن هم هست، و بیت حاضر را نیز برای نمونه ذکر کرد. اکنون هم بار دیگر این معنی را (که در فرهنگها ذکر نشده است) یادآوری می‌کند. در مَثَل معروف هم این معنی آشکار است: چه خوش بود که برآید به یک کرشمه دو کار... (دهخدا،

امثال و حکم ۶۷۷،۲) گفتنی است که در مورد واژهٔ هم‌معنی آن «عشوه» نیز چنین معنایی برمی‌آید. (نک. ح ۳۴۱/۳.)

سامری: مردی ساحرپیشه، سازندهٔ گوسالهٔ زرّین در برابر معجز موسی (نک. ح ۱۲۴/۷.)

رونق بازار: قزوینی: رونق و ناموس؛ سایه و نیساری: رونقِ ناموس؛ دو نسخهٔ اقدم (ایاصوفیه ۸۱۳، و حیدرآباد ۸۱۸) مطابق خانلری‌اند. بنا بر این ایشان بر وفق روش معمول خود ضبط قدیمتر را ترجیح داده‌اند. اما این نگارنده، برخلاف رسم معمول خود که بیش از هرچیز قدمت را ملاک قرار می‌دهد، در این مورد خاص نمی‌تواند «بازار» را (که تکراری و در عرف حافظ ناخوش است) ترجیح دهد و «ناموس» را (که چندین بار هم در حافظ به کار رفته است) مناسبتر می‌داند. با توجه به وضع نسخ، بعید نیست که حافظ نخست «بازار» گفته ولی بعداً آن را به دلیل تکرار و نیز تناسب آهنگ با «سامری» به «ناموس» تغییر داده باشد. اما در عین حال ضبط قزوینی (رونق و ناموس) به گمانم بر سایه و نیساری (رونقِ ناموس) رجحان داشته باشد، زیرا «رونق» و «ناموس» از واژه‌های قریب به همدیگر و از مقوله‌ای واحدند، و لذا اضافه کردن یکی از آنها به دیگری برخلاف هنجار زبان است، درست مثل این‌که بگویند: رونقِ آوازه یا رونق شهرت. (در مورد ناموس، نک. ح ۶۴/۶.)

۲. سر و دستار: از ترکیبات معطوفی است که غرض از آنها اطلاق است. در اینجا هم مقصود این است که: وقتی تو به انگیزهٔ ربودن دلها کلاه بر سر کج می‌کنی همه چیز بینندگان را بر باد می‌دهی. نظیر همین اطلاق را در این بیت او نیز می‌توان دید:

ای خوشا حالت آن مست که در پای حریف — سر و دستار ندانند که کدام اندازد

عالَم: مجاز با ذکر مکان و ارادهٔ مکین = عالمیان

کلاه گوشه شکستن: به نظر می‌رسد خود گوشهٔ کلاه یا کلاهِ گوشه‌دار (به تنهایی) نیز مفید معنی احتشام یا تنعّم بوده است؛ سنایی:

چون کم آمد به راه، توشهٔ تو — ننگرد در کلاه گوشهٔ تو

(حدیقه ۲۰۵)

(ظ. یعنی وقتی مال و منال تو کاستی می‌گیرد، به بزرگی و شکوه ظاهری تو اعتنایی نخواهد کرد) یا بیت خود خواجه:

شکر ایزد که به اقبال کلَه گوشهٔ گل — نخوت باد دی و شوکت خار آخر شد

شکستن گوشهٔ کلاه را به معنی تا کردن قسمت بالای کلاه یا کج نهادن کلاه بر سر،

هر دو، گفته‌اند، کاری که یا به انگیزهٔ زیبا جلوه کردن و یا نخوت و نشان دادن حشمت و بزرگی صورت می‌گرفته است. (نیز نک. «کلاه شکستن» در: ح ۳۷۷/۳.)

دلبری: قزوینی و سایه: سروری؛ این در حالی است که تمامیِ چندین نسخهٔ مقدم بر خلخالی «دلبری» دارند، که از نظر معنی رجحان دارد. پیداست سر و دستار کسی را با دلبری و جلوهٔ زیبا بر باد می‌دهند، و نه با سروری.

۳. سرکشی: ایهام: الف. این‌که زلف بر سر کشیده شده. ب. سرکشی و امتناع زلف از این‌که به دست عاشق بیفتد.

قلب: = دل، با ایهام به قلب سپاه (سپاه ستمگری) قلب شکستن با همین ایهام در:

یار دلدار من ار قلب بدین‌سان شکند — ببرد زود به جانداری خود پادشهش

(در مورد قلب سپاه، نک. ح ۲۸۴/۸.)

سرکشی: قزوینی: دلبری؛ به گمان من «سرکشی» به دلیل آنچه در توضیح آن آمد رجحان دارد. سایه هم «آیین سرکشی» را اختیار کرده است. نیساری: به زلف گو که ره و رسم سرکشی بگذار.

۴. گوی خوبی بردن: در زیبایی سرآمد همگان بودن:

گوی خوبی که برد از تو، که خورشید آنجا — نــه ســواریست کــه در دست عــنانی دارد

در بیت متن، تشبیه مضمر همراه با تفضیل معشوق به حور و پری بـه کـار رفـته است.

۵. آهو: به جای «غزاله» که اصطلاح نجومی و کنایه از خورشید است [خواهیم دید که حافظ دو بار آن را با همین مدلول آورده ـ م] که آن را غزال آسمان، غزالهٔ خورشید و غزالة‌الضُّحیٰ نیز گفته‌اند. همچنین در فرهنگهای فارسی «آهو» در تـرکیبات آهـوی آتش‌فشان، ـ خاوری، ـ ختن، ـ دشت خاوران، ـ زرّین، ـ شیرافکن، ـ شیرگیر، ـ فلک، ـ نر، همه‌جا کنایه از خورشید است، و نیز آهوی زرد اسـد، و آهـوی مـاده. (مـصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی؛ برای شواهد متون، نک. ذیل «آهو».)

نظر: ایهام به اصطلاح نجومی (نک. ح ۲۰۰/۱.)

شیر: = اسد = Leo (یونانی) Lion (فرانسه) صورت شمالی منطقة‌البروج با بُعد ۱۰ ساعت و ۳۰ دقیقه، و میل ۱۵ درجهٔ شمالی؛ ستارگان آلفای آن به نام قلب‌الاسد از قدر اول است. (فرهنگ اصطلاحات علمی، به سرپرستی شهریاری) در نجوم احکامی، اسد برجی است ثابت و نر، ربیعی، شمالی، آتشی، گرم و خشک و روزی [کذا ـ م]، خانهٔ شمس و شریک زحل و وبال زحل است. ربّ روز اسدْ شمس، و ربّ شب او مشتری

است. [همچنان‌که در بیت حافظ «مشتری» به همراه آن آمده است ـ م] علامت اسد در تقویمْ حرف «د» و طالع او پنج طاس و پنجاه دقیقه می‌باشد. عقول عشره ۱۷. [...] در احکام و در منسوبات بروج، دلیری و سخت‌دلی و جفاکاری و غرور و فراموشی بدو نسبت داده می‌شود. اسد خداوند سواران و ضرّابان و صیادان است. کوهها و بناهای بلند و قصور شاهان و بیابانها به وی نسبت دارد. (مصفیٰ، پیشین)

شیر آفتاب: گذشته از تشبیه آفتاب به شیر، ناظر به همان برج اسد است. «کواکب اسد: و آن بیست و هفت کوکب است از صورت، و هشت خارج از صورت.» (خواجه نصیر، ترجمهٔ صورالکواکب ۱۶۳؛ نیز نک. شکل شیر در صفحهٔ ضمیمهٔ ص ۱۷۲.) شیر آفتاب ترکیبات مشابه بسیار دارد، همچون: شیر آتشین‌مخلب (برهان) شیرسوار ستارگان، که اشاره‌ای هم به موقع آن در برج اسد دارد، و به همین‌سان ترکیبات: شیر فلک، ـ گردون، ـ انجم‌سوز [که حافظ به صورت «خورشید انجم‌سوز» در ۱۴۹/۱۲ داشت ـ م] ـ چرخ، ـ آسمان، ـ سپهر، ـ سما، ـ مرغزار فلک و... (مصفیٰ، پیشین، ذیل «اسد» و «شیر»، با انتخاب و تلخیص)

آهوی شیرگیر: (ترکیب مستخرج از بیت متن) در اِسناد به نظر، چشم و نظایر اینها، نخست فقط تعبیری شاعرانه بوده به معنی چشم یا نگاه زیبارویی سیه‌چشم که شیران (استعاره از مردان دلیر و جنگاور) را هم اسیر خود می‌کند، اما به موازات شیوع معانی و تصاویر نجومی در سخن پارسی با شیر آسمان یا اسد به هم می‌آمیزد تا ایهام به این معانی نیز پیدا کند. به نمونه‌هایی از کاربرد غیرنجومی و نجومی بنگریم؛ الف. تعابیر فاقد مدلول نجومی؛ خاقانی:

آهوی چشمت بدان زنجیر زلف — جان شیران جهانْ آویخته

(دیوان ۴۷۶)

سیف اسفرنگی:

تو به تیر غمزهٔ آهوی چشمْ شیرگیری — چه کنی چو صید کردی دلِ غم‌شکار ما را؟

(دیوان ۶۰۷)

سلمان:

ترک آهوچشم، ای آهوی چشمت شیرگیر — صید آهوی توام، بر صید خویش آهو مگیر

(دیوان ۵۱۷)

ناصر بخارایی:

هرزمان آتش تو در دل یاری گیرد — شیرگیر آهوی چشم تو شکاری گیرد

(دیوان ۲۴۳)

خود حافظ:

عیب دل کردم که: وحشی‌وضع و صحرایی مباش　　گفت: چشم شیرگیر و غنج آن آهو ببین

در شعر عرب، ابن‌فارض:

هَلْ سَمِعْتُمْ اَو رَاَیتُمْ اسداً　　صادَهُ لَحْظُ مَهاةٍ اَو ظَبیْ

(دیوان ابن‌الفارض 132)

(آیا شنیده یا دیده‌اید شیری را / که آهویی او را با چشمان خویش بشکرد؟)

سعدی در غزلی ملمع:

لَقَیْتُ الأُسْدَ فی الغاباتِ لاتقوی علیٰ صَیدی　　و هذَا الظَّبْیُ فی شیرازَ یَسْبینی بِاَحداقِ

(غ ۵۸۶)

(به‌شیران در بیشه‌ها بازخوردم که نیارستند مرا بشکرند / حال آن‌که این آهو در شیراز مرا به چشمان اسیر می‌کند.)

ب. تعابیر آمیخته به معانی نجومی؛ خواجو:

بت عالم‌فروز شرقی را　　آهوی شیرگیر شد سیّاف

(دیوان ۶۹)

خود حافظ با «غزالهٔ خورشید» (پیشگفته):

آن شاه تندحمله، که خورشید شیرگیر　　پیشش به روز معرکه کمتر غزاله بود

شود غزالهٔ خورشید صید لاغر من　　گر آهویی چو تو یک دم شکار من باشی

سرانجام، ابوالفضل مصفیٰ، با توجه به مدلولهای نجومیِ مذکور، نشان شیر و خورشید را (که در آن، شمشیر در دست شیر است) برگرفته از نمادهای نجوم و اشاره‌ای می‌داند به موقع خورشید در برج اسد، که در این هنگام نزدیکترین فاصله را با زمین دارد. (همان ۴۶۱)

قوس: برج و صورت فلکی، برابر آن در پارسی: کمان؛ نظامی:

چون ز کمان تیر شکرزخمه ریخت　　زهر ز بزغالهٔ خوانش گریخت

(مخزن ۱۶)

(کمان = قوس، تیر = عطارد، بزغاله = جَدْی، که بدین‌سان همگی ایهام به معانی نجومی دارند.) حافظ هم گاهی کمان را به جای قوس آورده است:

به اختیارت اگر صد هزار تیر جفاست　　به قصد خون من خسته در کمان داری

قوس را «رامی» نیز خوانده‌اند (= تیرانداز). ابوریحان: «نهم صورت رامی، اَی تیرانداز، همچون اسبی تا به گردنگاه، آنگاه از آنجا نیمهٔ زیرینش بر شبه آدمی شود و

گیسوها فروهشته از پس، و تیر در کمان نهاده و سِیر [= تا به آخر ـ م] کشیده.» (التفهیم ۹۰) «کوکب رامی، و آن را قوس خوانند، و آن سی و یک کوکب است از نفْس صورت در پسِ کواکب عقرب، و خارج از صورتْ کوکبی موجود نیست.» (ترجمهٔ صورالکواکب ۱۹۴؛ برای مشاهدهٔ صورت آن، نک. شکل کمان که در دست سواری به نام صورت رامی قرار دارد در صفحهٔ ضمیمهٔ ص ۲۰۲.) قوس = Sagitarius (یونانی) Sagittairc (فرانسه) صورت رامی، صورت بزرگی است در منطقةالبروج، در نیمکرهٔ جنوبی با بُعد تقریباً ۱۹ ساعت و میل جنوبی ۲۵ درجه. قسمتی از این صورت در کهکشان راه شیری واقع است و دارای ابرهای ستاره‌ای و غبارهای گلبولی و سحابیهای گازیِ زیادی است. مرز کهکشان در امتداد صورت قوس است. (فرهنگ اصطلاحات علمی) در نجوم قدیم، قوس برج نهم است و از جمله صورتهایی است که یودوکسیوس منجّم و اوراتوس شاعر یونانی در قرن چهارم و سوم ق. م. از آن نام برده‌اند. بطلمیوس ستارگان آن را ۳۱ دانسته است و به همین سان صوفی و قزوینی. (مصفی، پیشین)

قوس مشتری: رابطهٔ میان این‌دو را دُنیسری بدین‌گونه بیان می‌کند که دربارهٔ مشتری می‌گوید: «صورتش مردی بود بر کرسی نشسته، جامهٔ ملمّع پوشیده از سبز و سرخ و زرد، و به دست راستش تسبیح و مُهر، و به دست چپش کمان.» (نوادرالتبادر ۵۴) خاقانی هم این رابطه را چنین بیان می‌کند:

مشتری را ماهیی صید و کمانی زیر دست

آفت تیر از کمان ترکمان انداخته

(دیوان ۳۹۵)

حافظ هم مثل دیگر شاعرانی که بیتهایی از آنان ذکر شد، از امری خلاف‌آمد عادت سود جسته، یعنی آهوی شیرگیر، با ایهام «شیر» به برج اسد، از آن روی که غزاله (= آفتاب) برج اسد را (که به منزلهٔ خانهٔ شیر است) به تصرف خود درمی‌آورد. در لخت دوم هم ابروی یار را به صورت تشبیه مضمر و همراه با تفضیل به کمان مشتری مانند می‌کند، که مفهوم تفضیل در شکستن قوس مشتری است.

۶. دَم: ایهام میان نفَس و وزش (دمیدن) که پیداست هردو با «عطر» و «بوی» تناسب دارند.

در اینجا هم تشبیه مضمر زلف به سنبل، همراه با تفضیل بر آن (به قرینهٔ قیمت شکستن) وجود دارد.

۷. فصاحت فروختن: «فروختن» در این‌گونه افعال یا ترکیباتِ حاصل از اسامیِ معنی با مشتقات «فروختن» به معنی به رخ کشیدن، دعوی چیزی کردن و جلوه دادن چیزی است. (نک. ح ۱۲/۶.)

در این بیت هم تشبیه مضمر شاعر به عندلیب با تفضیل نهادن خود بر او (به قرینهٔ قدر شکستن) صورت گرفته است.



تمامی ابیات (بجز بیت آخر، که در توصیف حسنی از خود شاعر است) در وصف جلوه‌های گوناگون زیبایی یار، و بدین‌سان کاملاً یکدست است، با ردیفی که قهراً شعر را به سمت یکدستی و وحدت سوق می‌دهد. بیشتر ابیات حاوی یک صنعت بدیعیِ سخت مورد علاقهٔ شاعر، یعنی تشبیه مضمر همراه با تفضیل است، و ردیف «بشکن» خود نشان می‌دهد که معشوق به هر چیزی که همانند یا با آن سنجیده شود آن را می‌شکند و خود برتر قرار می‌گیرد. حتی در بیت آخر هم همین شگرد به کار رفته، منتها اینجا خود شاعر به صورت پوشیده به بلبل مانده و از او برتر نهاده شده است. آنان‌که این‌گونه تشبیه را شیوهٔ دلخواه و شگرد تقریباً همیشگی حافظ خوانده‌اند گزافه نگفته‌اند، همچنان‌که تا کنون دیده‌ایم و باز هم خواهیم دید.

۱ بالابلندِ عشوه‌گرِ نقش‌بازِ من
کوتاه کرد قصّهٔ زهد دراز من

۲ دیدی، دلا، که آخِر پیریّ و زهد و علم
با من چه کرد دیدهٔ معشوقه‌باز من؟

۳ گفتم: به دلق زرق بپوشم نشان عشق
غَمّاز بود اشک و عِیان کرد راز من

۴ مست است یار و یاد حریفان نمی‌کند
ذکرش به‌خیر، ساقی مسکین‌نواز من

۵ یا رب، کی آن صبا بوزد کز نسیم او
گردد شَمامهٔ کرمش کارساز من؟

۶ نقشی بر آب می‌زنم از گریه حالیا
تا کی شود قرین حقیقت، مجاز من

۷ می‌ترسم از خرابی ایمان که می‌برد
محراب ابروی تو حضور نماز من

۸ بر خود چو شمع، خنده‌زنان گریه می‌کنم
تا با تو سنگدل چه کند سوز و ساز من

۹ زاهد، چو از نماز تو کاری نمی‌رود
هم مستی شبانه و راز و نیاز من

۱۰ حافظ ز غصّه سوخت، بگو حالش، ای صبا
با شاه دوست‌پرور دشمن‌گداز من

۱. قصّهٔ زهد دراز: اگرچه صفت «دراز» را می‌توان به «زهد» هم ملحق کرد، ولی شاید درست‌تر یا بهنجارتر این باشد که عبارت را «قصّهٔ درازِ زهد» بگیریم، یعنی با داخل شدن مضافٌ‌الیه در میان صفت و موصوف، الگویی که معمولاً آن را با «پسران وزیر ناقص‌عقل» در گلستان سعدی می‌شناسیم. تنسیق سه صفت مرکّب پیاپی (البته اگر نخواهیم «بلندْ» به سکون بخوانیم) تناسب پوشیدهٔ عشوه و نقش، و طباقهای

آشکار، بیت را چنین موزون و دل‌انگیز ساخته است.

کوتاه کردن قصّهٔ زهد: درگیری درونی دین‌باورانْ میان زهد و عشق و گزینش یکی از این دو رویّه و رویکرد بر دیگری و مسایل بزرگ موجود در این گزینش در طول تاریخ فکر و فرهنگ و معرفت بشری از چنان جایگاه و اهمیتی برخوردار بوده که اسطوره‌ها و ماجراهای فراوان را پدید آورده، از جمله در عرفان اسلامی، داستان شیخ سمعان (یا صنعان) که شیخ پس از عمری زهد ورزیدن در دام عشق دختر ترسا می‌افتد، به هرآنچه دختر از او می‌خواهد بی‌اختیار و بدون اندیشیدن به الزامات دین و آیین خویش عمل می‌کند، اگرچه سرانجام راه توبه و طاعات در پیش می‌گیرد و حتی دختر ترسا را هم به دین خویش درمی‌آورد. (نک. ح ۷۹/۶.) اسطورهٔ مشهور دیگر در عالم عرفان هندو، ماجرای ماتسیندرات، استاد جوکیان ملکه است، که آن نیز بر پایهٔ فراموش کردن هویّت زاهدانه و تسلیم شدن به هوای نفس و ارادهٔ محبوب شکل گرفته است. آنگاه که او مقیم قصر ملکه شده و عنان اختیار خود به کف او نهاده، روح او در کالبد پادشاهِ به تازگی مرده حلول می‌کند و به او جان می‌بخشد؛ که این را تمهیدی می‌دانند برای ارضای خواهش نفس، بی این‌که خود را در ظاهر آلوده سازند. ماتسیندرات هم راه بهره‌گیری از لذّت هماغوشی با ملکه را در این یافته است. باری، در این برههٔ حلول، شاگرد وفادار او، گوراخْنات، نگاهبانی از پیکر وی را برعهده می‌گیرد. کار این زاهد هم به آنجا می‌انجامد که در جزیرهٔ کادالی اسیر زنان گردد. گوراخنات با جستجو در کتاب طالع و مقدرات، برگهٔ تقدیر او را می‌یابد و نام او را از سیاههٔ مردگان می‌زداید. آنگاه خود را با درآوردن به هیئت یک رقّاصه در بزمی با حضور استاد به او نزدیک می‌کند و در ضمن رقص، با آوازهای کنایه‌آمیز، موفق می‌شود وی را از حالت فراموشی به درآورَد. بدین‌سان ماتسیندرات هم، مثل شیخ صنعان، هویت دیرین خود را بازمی‌یابد و با روی آوردن به زهد به تکمیل کمالات اخلاقی بر وفق طریقهٔ جوکیان می‌پردازد. (برای اطلاع بیشتر در این باره و نیز برخی الگوهای اسطوره‌ایِ همانند اینها، نک. میرچه آ اِلیاده، چشم‌اندازهای اسطوره، ترجمهٔ جلال ستاری ۱۱۹ـ۱۴۱.) بنیاد و خاستگاه این اسطوره‌ها و حتی پیام و پایان آنها، به‌رغم تفاوتهای فراوان و غالباً جذّابِ شکلی، یکی است: بازگشت به اخلاق و دین دیرین، یا به عبارت دیگر، به نُرمها یا هنجارهای معمول و میانگین و طلب آرمانی فراتر از این نکردن، راه آبا و اجداد را برگزیدن و سر در پیش کردن چونان بنده‌ای سربراه، و چشم به سبزهٔ بهشت و کامیابیهای آنجهانی دوختن. اما غرض از ذکر این

الگوهای همسان در خطوط اصلی، این‌که: در عالم عرفان و شعر عارفانهٔ پارسی همواره شاهد طیّ همین طریق، منهای پایان و پیام آن، هستیم. تفاوت فاحش در همین خاتمهٔ قصّه است و راهِ عشق و جمالْ راهی بی‌بازگشت است. درست از همین‌روی است که این قصّه‌ها تا آنجا به مذاقها خوش است که به آن نتیجه و عاقبت منجر یا چنین پایانی به اصطلاح بر آن «سوار» نشده باشد. بر پایهٔ این دیدگاه، زهد همواره مرحله‌ای مادون برای وصول به غایات معرفت تلقی می‌شود، و مثل هر سیر و صیرورتی از این دست، دیگر بازگشتی به مرتبهٔ مادون در کار نیست، حتی اگر شاعر به حسب ظاهر از سپری شدن آن مرتبه و زوال ایام فراغت و سلامتِ گذشته به درد و دریغ یاد کند، مثلاً چون خواجه:

منِ سرگشته هم از اهل سلامت بودم　　　دام راهم شکن طرّهٔ هندوی تو بود

این‌گونه یادکردها با لحن حسرت‌آمیز را تنها در آن حد می‌توان بها نهاد و به جِد گرفت که فرضاً از روزگار خُردی و نارسایی خِرد به آه و درد سخن بگویند.

۲. اقرار به ترک زهد دیرین، یا عاشق شدن سر پیری، از بنمایه‌های همیشگی شعر عرفانی یا عرفانگرای پارسی است. برای نمونه به سخن مولانا بنگریم که آن هم در همین مایه و با همین روح صمیمیت و در عین حال دردمندی است:

زاهد کشوری بُدم، صاحب منبری بُدم

کرد قضا دل مرا عاشق و کف‌زنان تو

(کلیات ۲۴،۵)

بیت متن نیز طنزی دارد آرام، که خالی از تلخایی هم نیست، امّا درک جهت و ماهیت این تلخی، و حتی میزان آن، هم کار ساده‌ای نیست، و چنان‌که پیشتر و در اشاره به این نوع طنز گفته‌ام، این به خود خواننده محوّل می‌شود که چه لحنی به شعر بدهد، چه ممکن است هر فردی بر پایهٔ نگرش، برداشت یا تجربهٔ خویش به قضیه بنگرد. آن تلخایی هم که ذکر شد مطلق نیست، و اساساً آمیزه‌ای غریب و پارادوکس‌وار از تلخی و شیرینیِ همزمان می‌توان در آن سراغ جست. مگر ممکن است چنین نگاهها به حاصل عمر و جمع‌بندی‌ها میان برهه‌های مهم حیات و تبدّلات آن ساده و عاری از احساسات متضاد و مرکّب، به‌ویژه در مورد اذهانی چنین پیچیده، باشد؟ (دربارهٔ این طرز از طنز، نک. ج ۱، ۶۲۶؛ نیز به تحلیلی در سخن پایانی بنگرید.)

۳. غمّازی اشک: سعدی:

حدیث عشق تو پیدا نکردمی بر خلق　　　گر آب دیده نکردی به گریه غمّازی

(غ ۵۷۷)

۴. این بیت هم خالی از طنز نیست، اگرچه طنزی سبک. به نظر می‌رسد «یار» کسی بجز همین «ساقی» نباشد. شاعر احتمالاً در حسرت زمانی است که این ساقی، او را به جامی می‌نواخته، لیکن اکنون چنان غرق مستی خویش است که پروای هیچ‌کس، از جمله شاعر، را ندارد. شاعر به صورت غیرمستقیم از ساقی مهربان یاد می‌کند، بدون این‌که تصریح کند که او خودِ یار است تا بدین وسیله از تأثیر خاص این طرز بیان سود جوید. درست مثل این‌که به دوستی که از او دلگیرند بگویند: یادش به خیر دوست سابق من.

۵. نسیم: با ایهام میان هر دو معنی (باد ملایم + بوی)

شَمامَة: در عربی، شَمّامات (به تشدید میم اول) = آنچه آن را بویند از بویهای خوش. (لسان‌العرب، منتهی‌الارب) شَمامه (به تخفیف میم اول) مأخوذ از تازی = بوی خوش (دهخدا) = دستنبوی، آنچه از بوی خوش برای بوییدن به دست گیرند، مجازاً نوعی خربزهٔ کوچک خوشبو و شیرین. نیز در حافظ به صورت صفت مرکب «معنبرشمامه» (۴۰۸/۱)

۶. نقش بر آب زدن: در اینجا «آب» ایهام به اشک دارد، و کلّ عبارت حکایت از نومیدی از اثربخشی گریه دارد. این تعبیر در حافظ در مواردی همراه با «خط» است در عبارتی چون نقش بر آب زدن به یاد خط معشوق، که آن هم معمولاً رنگی از نومیدی یا تردید نسبت به وصال یار یا لقا و تجلّی او دارد. (برای نمونه، نک. ح ۳۱/۳).

حقیقت ـ مجاز: نقشی بر آب زده می‌شود (اشک ظاهراً بیحاصل) اما این نقش زایل‌شدنی است. به نظر می‌رسد که شاعر همین نقش را، مثل هر نقش محسوس دیگر، مَجاز می‌خواند. حقیقت آن است که ثبات داشته باشد، و آن (با بهره‌گیری از بیت دیگر او) این است که باران اشک به گوهر یکتا (معشوق) بدل شود:

گریهٔ شام و سحر، شکر که ضایع نگشت — قطرهٔ باران ما، گوهر یکدانه شد

۷. ابروی یار: بر هم زنندهٔ نماز؛ در روزگار آغازین شعر دری از رودکی شنیدیم:

روی به محراب نهادن چه سود — دل به بخارا و بتان طراز؟

ایزد ما وسوسهٔ عاشقی — از تو پذیرد، نپذیرد نماز

(آثار منظوم ۴۷۴)

آنگاه که تصوف و عرفان به شعر پارسی راه یافت، از همین قالب مضمونی سود جستند تا در چهارچوب مضامین مبتنی بر ستیز زهد و عشق، نوعی بنمایه را پدید

آورند که در آن وسوسهٔ عشق یا معشوقْ عاملی برای تخریب زهد و طاعت و جلب نظر نمازگزار به سمت منشاءِ جمال و عشق می‌شود. بدین‌سان در طیّ نماز به شخص علایم و اشاراتی می‌شود که جهت قبله را به سوی جلوه و جمال خود معشوق بگرداند و به نماز همچون آدابی روزانه و تکلیفی از سر نهادنی ننگرد. این اشارتها اغلب با گوشهٔ ابروی یار صورت می‌گیرد. این بنمایه غالباً حالت طنز می‌یابد، طنزی حاصل از تقابل دو گونه حضور: یکی حضور به معنی مرسوم یا همان نیّت نماز، و دیگری حضوری از ژرفنای دل در آستان جمال مطلق. اگر شاعر به طنز می‌گوید که ابروی یار او را از نماز بازمی‌دارد به همین لحاظ است. ابن‌عربی دربارهٔ سلب حضور به هنگام نماز، آن را دستکار شیطان می‌داند: «التفات [= انصراف و انحراف دل ـ م] در نماز از اختلاس شیطان است که بنده را از مقام حضور و مراقبت می‌رباید تا از دولت مشاهدهٔ محبوب حقیقی محروم مانَد.» (خواجهٔ پارسا، شرح فصوص‌الحکم ۵۳۳) شایان توجه این‌که شاعران هم از نوعی خَطْف و اختلاس به هنگام نماز سخن می‌گویند، لیکن به عکس، آن را از سوی دلدار دلارای آسمانی می‌دانند، و طنزی که گفتیم از رهگذر همین خرق عادت پدید می‌آید. عشقْ آداب را از میان می‌برد، که: عِندَ الاحبابِ تسقُطُ الآداب. مجنون می‌گوید: عشق لیلی حتی نمازگزاری را از یاد من برده است:

و حُبُّکِ اَنسانِی اَلصّلاةَ فَلَمْ اَقُمْ　　　لِــرَبّی بــتسبیح و لا بــقرآنِ
(دیوان مجنون لیلی 214)

این هم که خواجه می‌گوید «می ترسم از خرابی ایمان» خود از زبان اهل زهد و طنزراست، زیرا به یقین می‌داند که محکمتر از ایمان به عشقْ ایمانی نیست، یا به گفتهٔ امیرحسن دهلوی:

دوش دیوانه‌ای چه خوش مـی‌گفت:　　　هـرکرا عشق نـیست ایـمان نـیست
(دیوان ۵۴)

گفته شد که این مضمون پیشینه‌ای دراز دارد. به نمونه‌هایی از آن بنگریم؛ مولانا:

ای برده نماز مـن ز هـنگام　　　هین، وقت نماز شد، بیارام
(کلیات ۳،۲۶۸)

معشوق را به طنز «دشمن روزه و نماز» خود و همزمانْ عمر و سعادت خویش خطاب می‌کند:

ای دشــمن روزه و نـمازم　　　وی عـمر و سـعادت درازم
(همان ۲۷۳)

سعدی نیز قبلهٔ حقیقی را به سمتی می‌داند که یار نشان می‌دهد:

دیگـــر از آن جـانبم نـماز نـباشد گر تو اشارت کنی که: قبله چنین است
(غ ۸۶)

پیشِ نماز بگذرد سرو روان و گویدم: قبلهٔ اهل دل منم، سهو نـماز مـی‌کنی
(غ ۶۲۲)

امیرخسرو هم با حرف زدن از زبان زهّاد، قصد طنزآفرینی دارد:

مـرا ز ابـروی تـو شُـبهه مـی‌رود بـه نـماز که سجده می‌کنم و صورت است در محراب
(دیوان ۳۹)

مسجد چه روم چندین؟ آخر چه نماز است این؟
رویـم بـه سـوی قـبله، دل جـانب ابـرویت؟
(همان ۴۲)

امیرحسن:

مشتبه کرده‌ست قبله چند بار طاق ابروی توام عِندَالصّلات
(دیوان ۵۰)

عماد فقیه:

هـرکرا قـبلهٔ طـاعت نـبود ابـروی تـو بی‌حضوریست که حاصل ز صلاتش نبود
(دیوان ۱۳۲)

سرانجام، خود خواجه:

چو بید بـر سـر ایـمان خـویش مـی‌لرزم که دل به دست کمان‌ابروییست کافرکیش

۸. خنده و گریهٔ شمع (با هم):

میان گریه می‌خندم، که چون شمع اندرین مجلس
زبـــان آتشـــینم هست، لیکـن درنـمی‌گیرد

۹. ای زاهد خودبین که نـه‌ای مـحرم راز چـندین بـه نـماز و روزهٔ خـویش مـناز
کـارت ز نـیاز مـی‌گشاید، نـه نـماز بـازیچه بـود نـماز بـی‌صدق و نـیاز
(رباعیات منسوب به خواجه عبدالله انصاری ۳۶)

هم: دارای بار معنایی شبیه به: باز هم، صد رحمت به

راز: کذا قزوینی؛ سایه و نیساری: سوز؛ همین است در تمامی چندین نسخهٔ قبل از خلخالی. اگر قزوینی در زمان خود «راز» را برگزیده، بر وفق اقدم نسخ خود عمل کرده است، اما دلیل رجحان آن را از سوی خانلری نمی‌دانم. بعید نیست که به دلیل

آمدن «سوز» در بیت قبل و سعی در پرهیز از تکرار بوده باشد، که اگر حدس من درست باشد توجیه مناسبی نیست، چه حکم تکرار در دو بیت با تکرار درون یک بیت متفاوت است.

۱۰. یکی از سست‌پیوندترین ابیات مدحی او با اصل پیکرهٔ شعر است. چنین می‌نماید که قافیه‌ای به تکلف تمهید شده است.



برخی حافظ‌پژوهان شعر را به استناد بیت ۲ متعلق به «آخر پیری» حافظ دانسته‌اند، از جمله دستغیب. (حافظ‌شناخت ۲، ۸۰۲_۸۰۳) الله اعلم.

درد دلی است از شاعر با خود، و شاید با تو و من نیز. فرورفتنی در خویش، و جمع‌بندیی است که شخص ممکن است در نقطه‌ای از زندگی‌اش از گزینش و آزمون خود و زیان و سود آن صورت دهد، یا باری چنین می‌نماید: گزینش میان زهد و عشق، یعنی آنچه درد و دغدغهٔ فرزانگان آن روزگاران و سخن گفتن از آن جان و جوهر غزل پارسی بوده است. شاید گاهی از خود بپرسیم: چرا این همه تردید و دودلی یا دعوا و درگیری میان این‌دو؟ آیا همه‌اش مَن‌تَبَع مضمون‌سازی است؟ گمان نمی‌کنم. بیهوده سخن بدین درازی؟ ما گاهی ممکن است به دامچالهٔ قیاس خود با گذشتگان خود در آن روزگار بیفتیم، حال آن‌که برای ما گزینشی به نام زهد و عشق یا وجود ندارد و یا اگر داشته باشد به آن شدّت و حِدّت نیست، اما حق آن است که دستِ‌کم لحظاتی خود را هم‌افق با آنان کنیم که یک عمر در مدارس و مراکز دینی عصرْ درس علوم و معارف دینی و معارف اسلامی می‌خوانده و در حیات اجتماعی خود نیز قاعدتاً مُبادی آداب و مُراعی اصول و مقتضیات و الزامات و تعهدات دینی بوده‌اند. تنها در این صورت است که می‌توان از صدور حکمهایی از آن دست سردستی پرهیز کرد. قدری بر روی تعابیر شعر تأمل کنیم: کوتاه کردن قصهٔ دراز زهد، قافیه باختن زهد در برابر زیبایی، سعی در مخفی کردن آثار و علایم عشق، نقش از گریه بر آب زدن، و ترس از خرابی ایمان (هرچند گفتیم طنز است، ولی آیا می‌توان از بیخ و بن منکر این هراس ریشه‌دار، حتی در میان اهل عشق و عرفان، شد؟) آری، مسألهٔ حضور نماز و خلجان و خارخار حسّ جمال‌دوستی، نظربازی و نظایر اینها چیزهایی نیست که برای چنین افرادی در چنان روزگاری یکسویه و یکسره شده باشد. درک زبان این شعر و هراسها و وسواسهای شاعر نیز جز به میزان کوشش ما در

راه همدلی ـ ولو موقّت ـ با بزرگترین فرزندان هنر و سخن این سرزمین کهن نخواهد بود.

و اما بیتهای ۴ تا ۶ رنگی آشکار از نومیدی شاعر از دیدار یا لقای یار دارد؛ از یاد نکردن یار از حریفان (ظ. جمع در معنی مفرد = خود شاعر) پرسش گوینده از این‌که بالاخره چه وقت نسیم خوشِ یارْ حال و کار را بر وی خوش و گشاده خواهد کرد، و در انتظار آن زمانْ هنوز از گریه‌ای بی‌اثر نقش بر آب زدن، و (با بهره‌گیری از شاملو) دوره کردن شب، روز، و هنوز. نومیدیی که این نگارنده تا کنون در هرجا که دیده بی‌ملاحظه‌ای و مجامله‌ای بازگفته است.

۱ چون شوم خاک رهش، دامن بیفشاند ز من
ور بگویم دل بگردان، رو بگرداند ز من

۲ روی رنگین را به هرکس می‌نماید همچو گل
ور بگویم: بازپوشان، بازپوشاند ز من

۳ چشم خود را گفتم: آخِر یک نظر سیرش ببین
گفت: می‌خواهی مگر تا جوی خون راند ز من؟

۴ او به خونم تشنه و من بر لبش، تا چون شود
کام بستانم ازو، یا داد بستاند ز من

۵ گر چو شمعش پیش میرم، بر غمم خندد چو صبح
ور برنجم، خاطر نازُک برنجاند ز من

۶ گر چو فرهادم به تلخی جان برآید، باک نیست
بس حکایتهای شیرین بازمی‌ماند ز من

۷ دوستان، جان داده‌ام بهر دهانش، بنگرید
کو به چیزی مختصر چون بازمی‌ماند ز من

۸ ختم کن، حافظ، که گر زین دست باشد درس شوق
عشق در هر گوشه‌ای افسانه‌ای خواند ز من

۱. عماد فقیه:

فشاند آستین بر من، که گشتم خاک راه او
چرا درمی‌کشد دامن چنین، یا رب، ز خاک ره؟
(دیوان ۲۵۶)

خرّمشاهی بر آن است که ردیف و قافیه به احتمال متأثر از لخت نخست این غزل خاقانی است:

تا مرا سودای من خالی نگرداند ز من
با تو ننشینم به کام خویشتن بی‌خویشتن
(دیوان ۶۵۳)

(حافظ‌نامه ۲،۱۱۱۲)

دامن افشاندن: تکان دادن دامن در سویهای مختلف = الف. دست کشیدن، از دست نهادن، رها کردن، پشت پا زدن، ترک گفتن، ول کردن، اِعراض کردن، خویشتن را دور داشتن، نمودن که: آن را نخواهم. ب. غرور و ناز کردن؛ غیاث (دهخدا) هردو معنی به صورت ایهام اراده شده است. نیز در این بیت او:

دامن مفشان از من خاکی، که پس از من — زین در نتواند که برد باد غبارم

«آستین افشاندن» هم، گذشته از معنی رقصیدن و دست افشاندن، به معنی مذکور نیز هست، که آن هم در حافظ آمده است.

دل گرداندن: تغییر رأی و عقیده دادن؛ ناصرخسرو:

دل بگردان زو و گِرد او مگرد — سر بکش زین بد نشان و دل بکَن

(دهخدا، که دارد: «زود و». از دیوان ناصرخسرو ۱۶۰ اصلاح شد.)

۲. معشوق من برای همه جلوه‌گری می‌کند و وقتی من (به سائقهٔ غیرت) می‌گویم: رویت را بپوشان، از خود من رو می‌گیرد.

۳. سعدی به محبوب می‌گوید: اگر قصد تو ریختن خون من است باکی نیست؛ تنها یک لحظه امان ده تا تو را سیر بنگرم:

زنهار نمی‌خواهم کز کشتن امانم ده — تا سیر ترت بینم، یک لحظه مدارایی

(غ ۵۱۱)

۴. طیبت و ظرافت بیت، یکی در تفاوت مفهوم تشنگی است: یکی به خون و دیگری (که مسالمت‌جوست) بر لب. بعید هم نیست که اشتراک سرخی در خون و لب خون‌رنگ نیز لحاظ شده باشد. دیگر این‌که ریخته شدن خون خود را به دست معشوق به صورت پوشیده «داد» و «داد ستاندن» می‌خواند، چه به تعبیر رایج، محبوبْ مالک خون و سر و جان مُحب است.

۵. بر مبنای مضمون مردن شمع به هنگام طلوع صبح:

همچو صبحم یک نفس باقیست با دیدار تو

چهره بنما، دلبرا، تا جان برافشانم چو شمع

تو همچو صبحی و من شمع خلوت سحرم — تبسّمی کن و جان بین که چون همی‌سپرم

(برای نمونه‌هایی از این مضمون، نک. ح ۲۸۹/۸.)

پیش مردن: ایهام: الف. جلوی چشم کسی مردن؛ ب. پیش از کسی مردن یا پیشمرگ او شدن (نک. ح ۳۲۴/۱.)

خندد چو صبح: قزوینی: خندان شود، که نادرست یا ناقص است، چون «صبح» جزئی ضروری از مضمون است، چنان‌که در بیتهای اخیر هم آمده. سایه درست تشخیص داده که «خندد چو صبح» را اختیار کرده است. نیساری نیز همین را دارد، و چند نسخهٔ اقدم نیز. (نک. دفتر دگرسانیها ۲،۱۳۱۲.)

۶. شیرین: همان ایهام همیشگی، گاه با خسرو و گاه فرهاد

۷. چیزی مختصر: ایهام به کوچکی دهان؛ همین بیت را بذله‌آمیز کرده است.

در حافظ و دیگران این همه دهان یار را به هیچ، نابوده، بی‌نشان، عدم، جوهر فرد و... تعبیر کرده و ایهامها با آن ساخته‌اند. این نگارنده تنها یک غزلسرا را می‌شناسد که هیچ‌یک از اینها را در غزل به کار نگرفته، و آن سعدی است که در نهایت به تنگ‌دهانی یار بسنده کرده است، و دلیل آن هم اعتدال نسبی او در به کارگیری صنایع بدیعی. اما ناصر بخارایی نظیر ایهام حافظ را در «مختصر» دارد:

کشد دراز چو زلفت حکایت ناصر　　　اگر به وصف دهان تو مختصر نکند

(دیوان ۲۶۸)

بازماندن: (متعدّی) = بازداشتن، دریغ داشتن؛ از چیزی بازماندن: به مَجاز، مضایقه کردن، دریغ کردن؛ «هرگاه مردم را چیزی دربایست از دست بشود یا از آن بازماند...» ذخیرهٔ خوارزمشاهی. دوستان، جان داده‌ام... الخ [نقل بیت حافظ] (دهخدا) فعل «بازماندن» (همچون خود «ماندن») در قدیم فراوان به صورت متعدی آمده است، مثلاً نظامی:

بازماندی بـه تگ ستوران را　　　سفتی از سُم سرین گوران را

(هفت پیکر ۶۹)

۸. شوق: نیساری: عشق؛ قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) مثل خانلری است. قزوینی و سایه: غم، که نه چندان قدمتی دارد و نه معنی مناسب. غم اگرچه مهم است و مخمّر در مزاج بسیاری افسانه‌ها و قصه‌ها، اما اساساً این شوق (یا عشق) است که می‌تواند داستانهای ماندگار بر جای بگذارد.

❋ ❋ ❋

مضمون شاخص شعر در چند بیت، بلاتکلیفی شاعر یا عاشق است در برابر معشوق و حالات و حرکات غیرمنتظرهٔ او. شاعر هرچه می‌کوشد تا دل یار را بر خود مهربان کند، او رفتاری خلاف میل از خود بروز می‌دهد، و در مجموع، شاعر

درمی‌ماند که بالاخره چه کند و محبوب به کدام صراط مستقیم خواهد شد. به نظر می‌رسد حافظ این مضمون را دوست دارد، زیرا دست‌کم در دو شعر دیگر خود نیز آن را به کار گرفته است، نخست در غزل ۱۵۱:

اگر روم ز پی‌اش، فتنه‌ها برانگیزد　　　ور از طلب بنشینم، به کینه برخیزد

و دیگر غزل ۲۱۶:

چو دست در سر زلفش زنم، به تاب رود　　　ور آشتی طلبم، با سرِ عتاب رود

(بنگرید به شرح هر کدام، به‌ویژه سخن پایانی.) آنچه از نظر من شایان توجه است این‌که حافظ در هریک از دو شعر مذکور فقط سه بیت نخست را به صورت پیاپی به این مضمون و بیان بلاتکلیفی یا به اصطلاح هاج و واجی خود در برابر معشوق قهار، نقش‌باز و شیوه‌دان اختصاص داده و در سایر ابیات به دنبال سوژه‌های دیگر رفته. در غزل حاضر هم سه بیت حاوی این مضمون است، که عبارت‌اند از بیتهای ۱، ۲ و ۵، اگرچه شاید بیت ۷ (دوستان، جان داده‌ام...) را هم بتوان داخل در آن دانست. اما چرا بحث کمیت را مطرح می‌کنم؟ پاسخ این است که حافظ، حتی در مواردی که به چیزی علاقه دارد، معمولاً می‌کوشد تا اندازه نگاه دارد و شعر را تا آخرین حدّ ظرفیت از چیزی تل‌انبار نکند. این به نظر من همان چیزی است که غزلسرایانی چون خواجو مرعی نداشته‌اند، و به صِرف دوست داشتن چیزی آن را تا آخرین حدّ گنجایی به کار گرفته یا به اصطلاح شورش را درآورده‌اند. (در مباحث جلد ۱ نمونه‌های متعدّد و متنوّع از زیاده‌روی‌های او و برخی دیگر در زمینهٔ مضمون، بدیع، زبان و... به دست داده‌ام.)

و اما دربارهٔ اصل قضیه یعنی روحیات و رفتار معشوق حافظ، همچنان‌که بارها دیده‌ایم، او را فردی زبر و زرنگ، گربز، طنزگو و بذله‌گو و به‌ویژه دست به سر یا کِنِفت‌کنندهٔ طرف مقابل شناخته‌ایم. چنین کسی اگر جز این رفتار کند عجیب خواهد بود.

۱ نکته‌ای دلکش بگویم: خال آن مهرو ببین
عقل و جان را بستهٔ زنجیر آن گیسو ببین

۲ عیب دل کردم که: وحشی‌وضع و صحرایی مباش
گفت: چشم شیرگیر و غَنج آن آهو ببین

۳ حلقهٔ زلفش تماشاخانهٔ باد صباست
جان صد صاحبدل آنجا بستهٔ یک مو ببین

۴ عابدان آفتاب از دلبر ما غافل‌اند
ای ملامتگر، خدا را، رو مبین، آن رو ببین

۵ زلف دل‌دزدش صبا را بند بر گردن نهاد
با هواخواهان رهرو حیلت هندو ببین

۶ این‌که من در جستجوی او ز خود بیرون شدم
کس ندیده‌ست و نبیند مثلش، از هر سو ببین

۷ حافظ ار در گوشهٔ محراب می‌نالد، رواست
ای ملامتگر، خدا را، آن خم ابرو ببین

۸ از مراد شاه منصور، ای فلک، سر برمتاب
تیزی شمشیر بنگر، قوّت بازو ببین

۱. نکته: با نقطه (که خال از نظر شکل با آن تناسب دارد) مرتبط است، چنان‌که در این بیت چنین ارتباطی آشکار است:

گفتم: به نقطهٔ دهنت خود که برد راه؟ گفت: این حکایتیست که با نکته‌دان کنند

(در این باره، نک. ح ۳۱۴/۴.) همچنین حافظ گاهی از نظر تصویری، چیزی چون نقطه یا خال را در برابر یک چیز دراز و ممتد، مثل خط یا زنجیر، قرار می‌دهد، مثلاً:

ای که در زنجیر زلفت جای چندین آشناست خوش فتاد آن خال مشکین بر رخ رنگین غریب

در بیت متن هم از سویی جزءِ «کش» در «دلکش» ایهام تضاد با «نکته» و «خال» پیدا می‌کند، و از سوی دیگر تصویر زنجیر (کشیده) در مقابل «خال» قرار می‌گیرد. همچنین زلف نگار را در اشعار فراوان، عامل آشوبنده یا اسیرکنندهٔ عقل دیده‌ایم.

(نک. ح ۱۰/۵.)

۲. چشم شیرگیر آهو: چنین است چشم یار:

به آهـوان نـظر شـیر آفـتاب بگـیر		به ابروان دوتا قوس مشتری بشکن

(نک. ح ۳۹۱/۵.)

غَنج: واژه‌ای تازی است، و در برخی منابع به همین سان به فتح و در برخی دیگر به ضم ضبط شده است. غَنِجَتِ الجاریة غَنْجاً، بالفتح =کرشمه کرد دختر. (منتهی‌الارب) اما در چند فرهنگ قدیم و معتبر عرب آمده است: غُنج (به ضم) تکسُّـر و تـدلُّل [= فروخوابانیدن چشم با ناز و عشوه ـ م] (صحاح، جمهرة، لسان‌العرب) در فرهنگ اخیر: امرأةٌ غَنِجَة = حَسَنَةُ‌الدَّلّ [=دارای ناز و غمزه و حرکات فریبا ـ م] در غیاث‌اللغات: غَنج بالفتح و جیم عربی، کرشمه و ناز؛ از مؤیدالفـضلاء، مـدارالافـاضل و مـنتخب‌اللغات. در فرهنگی معتبر [کدام؟ ـ م] اعتدال حرکات معشوق، و صاحب منتخب و صراح بالضّم نوشته‌اند به معنی کرشمه و ناز، و در برهان غنج بالفتح به معنی حرکت‌چشم و ابرو. و اما در پارسی، غَنج و غَنجار به معنی گلگونه یا سرخاب است که بر روی می‌مالند، و آن را به دلیل قرابت مقوله نباید با واژهٔ عربی مذکور در بیت حافظ خلط کرد. در دهخدا با استناد به مقدّمةالادب زمخشری «غُنج» اسم و «غَنج» مصدر ثلاثی مجرّد دانسته شده. (برای شواهد متون، نک. ذیل «غَنج».) بدین‌سان در بیت حافظ شاید بـتوان بـه فـتح گفت (که به هر حال مأنوس‌تر و به گوش گواراتر از ضم است) همچنان‌که «غَـنج و دَلال» با هم نیز بسیار به کار رفته و جا افتاده است. گفتنی است که در عرفانْ اصطلاحی هست به صورت «کرشمهٔ معشوقی» که سنایی آن را «غنج معشوقی» خوانده است:

نیست جز بر دوگونه غنج و دلال		غنج معشوقی است و غنج جمال

(مثنویها ۲۴)

در بیت متن، دو صفت «وحشی‌وضع» و «صحرایی» را می‌توان، از باب لفّ و نشر، به ترتیب برای شیر و آهو قایل شد (اگرچه وحشی‌وضع را برای آهو نیز می‌توان به کار برد.) در هر حال، دل شاعر در پاسخ ملامت شاعر که چرا بدین وضع درآمده است می‌گوید: این بر اثر آن چشمی است که هم شیرگیر است و هم آهووش (که آمیزه‌ای پارادوکس‌گونه است).

صحرایی: قزوینی: هرجایی؛ چند نسخهٔ اقدم همگی «صحرایی» دارنـد، و گـمان می‌کنم تردیدی در آن جایز نباشد، هرچند «هرجایی» یک بار برای دل به کار رفته: دلا، مباش چنین هرزه‌گرد و هرجایی... (۲۱۹/۴) که موردی مـتفاوت است، و در ایـنجا

«صحرا»ست که با دیگر عناصر بیت تناسب دارد.

۳. حلقه: ایهامی دارد به حلقهٔ داربازی یا بندبازی، که در تماشاخانه‌های آن روزگار در کنار نمایشهای عروسکی برای سرگرم‌سازی تماشاگران صورت می‌گرفت و غازیان یا رسن‌بازان کارهایی همچون آکروباتهای عصر ما انجام می‌دادند.

تماشاخانه: مکانی برای اجرای نمایشهای سنّتی در قدیم، همچون لعبت‌بازی (=خیمه‌شب‌بازی) بازی خیال یا خیالبازی یا خیال‌الظل و غیره. با ورود نمایش به‌شیوهٔ جدید (غربی) به ایران در عصر قاجار، برای تئاترهای آن روز همین نام اختیار شد. بدین‌سان واژهٔ «تماشا»، که در اصل سیر و گشت در مکانهای باصفا بود، معنایی متفاوت، یعنی در جایی ثابت قرار گرفتن و نگریستن چیزی که پیش چشم جریان دارد، یافت؛ تقریباً شبیه تحوّلی که واژهٔ «مَسرح» عربی از چراگاه ستوران و باغ مصفا به تماشاخانه در عصر جدید پیدا کرد، چنان‌که سعد وراوینی آن را به صورت «مسرح نظر» به معنی تماشاگاه (عام) به کار برده است: «آن مسرح نظر و راحت و مطرح مفارش فراغت و استراحت بیند...» (مرزبان‌نامه ۱، ۳۴۰؛ نیز نک. ۵۴۸ـ۵۴۹.) در هر حال «تماشا» در این ترکیب به همین معنی نگریستن است که امروز نیز از آن اراده می‌کنیم. (در مورد «تماشا» نک. ح ۳۴/۱.) البته حافظ «تماشاگه» هم دارد:

به تماشاگه زلفش دل حافظ روزی شد که بازآید و جاوید گرفتار بماند

لیکن این واژه دارای معنی عام (=محل نگریستن) است، و نه معنی خاصِ «تماشاخانه». به نظر این نگارنده، در اینجا واژهٔ «تماشاخانه» به قرینهٔ «بستهٔ یک مو» (نک. سطور زیر) معنایی جز آنچه ذکر شد ندارد. این بیت حافظ هم دربارهٔ همین‌گونه نمایش است:

در خیال این‌همه لعبت به هوس می‌بازم
بو که صاحبنظری نام تماشا ببرد

مو: ایهام: الف. زلف یار؛ ب. موی یا ریسمان نازک مویین که لعبت‌بازان به کمک آن عروسکها را در صحنه حرکت می‌دادند و می‌دهند. در اینجا به جای لعبت یا عروسک، جان عاشقان صاحبدل از این مو آویزان است. = تار، در بیت حیاتی گیلانی:

همچو لعبت به تار لعبت‌باز خلق در پیچ و تاب رشتهٔ اوست

(نقل از وارسته، مصطلحات‌الشعراء، ذیل «لعبت‌بازی»)

(دربارهٔ نمایشهایی چون لعبت‌بازی، خیالبازی و برخی جزئیات آنها، نک. ح ۱۲۴/۵.)

۴. عابد آفتاب: برابر با آفتاب‌پرست، آن‌که آفتاب را چون خدایی یا قبله‌ای نیایش کند، مُشَمِّس، عابدالشمس، خورشیدپرست. (دهخدا، ذیل «آفتاب‌پرست») نظامی، به صورت «خورشیدپرست»:

دفتر افلاک‌شناسان بسوز　　　دیدهٔ خورشیدپرستان بدوز
(مخزن ۹)

در اینجا معشوق به صورت مضمر به آفتاب مانند شده و همزمان با ذکر «رو مبین» بر آن تفضیل نهاده شده است.

رو دیدن: بحثهایی دربارهٔ آن شده، اگرچه عموماً بر روی معنای طرفگیری کردن و جانبداری کردن توافق کرده‌اند، یعنی: ای ملامتگر، از آفتاب جانبداری مکن بلکه روی یار ما را بنگر که بسی زیباتر و پرستیدنی‌تر است. روی دیدن: کنایه از طرفگیری و جانبداری کردن (جهانگیری، برهان، رشیدی) در دهخدا به نقل از آنندراج (که به گمان این نگارنده از مصطلحات‌الشعراء گرفته) آمده: روی کسی دیدن: رو‌داری او کردن، از او شرم حضور داشتن؛ سلیم:

میان یوسف و معشوق من نسبت نمی‌گنجد　　　من اندر راستگویی روی پیغمبر نمی‌بینم

ظاهراً در بیت اخیر به همان معنی «روی دیدن» به کار رفته است، یعنی می‌خواهد بگوید: من در عالم صداقت و حقیقتگویی حتی ملاحظه و جانبداری پیغمبر (یوسف) را هم نمی‌کنم. ضمناً وارسته، (و به نقل از او آنندراج) این بیت را هم از میرزا جلال اسیر آورده است:

گه استغنا، گهی رو دیده‌ام من　　　چها زان طفل بدخو دیده‌ام من

احمدعلی رجایی می‌گوید: معادل اصطلاح «رو دیدن» امروزه نیز به صورت «روپایی کردن» [پاییدن = دیدن] و به همین معنی جانبداری کردن رایج است. ایشان آنگاه بیت حافظ را به همان صورت معنی کرده‌اند. (فرهنگ اشعار حافظ ۱۶) محمدجعفر محجوب: رو دیدن به معنی پشتیبانی و هواداری کردن (احیاناً مِن غیر حق) از کسی یا چیزی و به اصطلاح امروزیان «پارتی‌بازی» است. معنی بیت نیز روشن است. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه»، کلک، ش ۶۰، اسفند ۱۳۷۳، ص ۲۹۳.) محجوب بدین‌سان ضبط سایه (رو مبین و رو ببین) را رد می‌کند. رحیم ذوالنور نیز همین معنی را ذکر کرده است. (در جستجوی حافظ ۹۱۴،۲) و به همین‌گونه در دیگر شروح. معمولاً در شرح بیت حافظ به این بیتها نیز استناد شده است؛ امیرخسرو:

جور رویت به هرکه می‌گویم　　　روی آن دلربای می‌بیند
(دیوان ۳۱۵)

(یعنی از آن رخسار جانبداری می‌کند) کاتبی ترشیزی:

آن‌که گوید روی او خورشید را مانَد به نور   روشنم گردید کو خورشید را رو دیده است

(این هم به همان معنی است.) نظر قاسم غنی (یادداشتها ۱۵۹) و سرانجام علامهٔ قزوینی (در دیوان، حاشیهٔ بیت) دقیقاً همین است. این بنده گمان می‌کند «روی کسی را دیدن» برابر با همان است که در محاوره «دَم کسی را دیدن» گفته می‌شود، چه «دم» هم در ترکیبی چون «دم و روی» یعنی روی و چهره. بد نیست عرض کند که در گویش همدانی به «روشورهٔ» حمّام می‌گویند: دیم‌شوره، و «دیم» احتمالاً صورتی از «دم» است، و گویا در گیلکی هم به همین معنی.

ملامتگر: قزوینی، سایه و نیساری: ملامتگو؛ اگرچه فرقی در معنی نیست، اما هردو نسخهٔ اقدم (ایاصوفیه ۸۱۳، و طوپقاپوسرای ۸۲۲) دارند: ملامتگر، و همین مرجّح است. بعید نیست که حضرات به تناسب آهنگ در هجای «گو» با «رو» (دو بار) اندیشیده باشند، در حالی که در «ملامتگر» هم واج «ر» با چند هجای مشابه می‌تواند واج‌آرایی را تقویت کند. در هر حال حکم نسخه در این مورد مقدّم بر این‌گونه ترجیحات سلیقه‌ای است.

۵. بند زلف بر گردن باد: مضمون بر پایهٔ افتادن گیسوی یار بر گردن اوست، که همین را تعبیر کرده‌اند به این‌که این گیسو می‌تواند بند، کمند، زنجیر و غیره را بر گردن هر موجود چالاکی چون باد (اینجا صبا) و به همین سان هر عاشق مدّعی زورمندی و چالاکی و عیّاری بیفگند؛ سلمان (که چندین بار مضمون افتادن زلف بر گردن را دارد):

ندارم تاب سودای کمند زلف مهرویان   ولی اکنون چه تدبیر است چون افتاده بر گردن؟

(دیوان ۲۴۶)

باز می‌افگنَد آن زلف کمندافگن او   کار آشفتهٔ ما را همه در گردن او

(همان ۲۶۴)

هواخواهان: «هوا» دارای ایهام از نوع ترجمه یا جزء به باد صبا، و به دو معنی است: هوای معمولی (از آن روی که صبا هم خودش هواست) و دیگر محبت. گفتنی است که شاعرانْ صبا را هوادار زلف خوانده‌اند، و ایهامی که در «هوا» ساخته‌اند بر همین پایه است، مثلاً شمس طبسی:

دوش با باد صبا زلف درازت می‌گفت   کای هواخواه من، آخر زکجا می‌آیی؟

(نقل از مونس‌الاحرار ۳۰۳)

به نظر می‌رسد حافظ در اینجا به انگیزهٔ طنزسازی، موضوع را برعکس کرده و زلف را جفاکننده بر صبا دانسته، هرچند بند بر گردن عاشق انداختن از سوی یار به تعبیری بیشترین مهر و لطف در حقّ اوست.

رهرو: صفت دیگر صباست، از آن روی که راه می‌پوید و طیّ طریق می‌کند، مثل هر سالک و رهرو دیگر.

زلف یار را فراوان «هندو» خوانده‌اند، که گذشته از سیاهی، اعتبارهایی چون دزدی، زبردستی، چالاکی، عیّاری، سیاهکاری و... نیز در آن لحاظ می‌شود. (نک. «هندو» در: ح ۸۳/۱.) بنا بر این، در بیت حافظ، زلف یار چون هندوی سیاه چالاکی است که حتی بند بر پای هوا (صبا) می‌گذارد، که تعابیر مشابه آن در زبان متعدّد است، چون پشه را در هوا نعل کردن، تسمه از گُردهٔ کسی کشیدن و...؛ سلمان و سیهکاری هندوی زلف یار:

مهرخان چین به هندوییت خطّی داده‌اند — زان سیهکاری که با خورشید رخشان کرده‌ای

(دیوان ۲۶۸)

چنین موجودی نه شگفت اگر باد را هم «به قید سلسله در کار بکشد» (۴۵۰/۳) هم سلمان:

هر سحر مجمرهٔ بوی تو در دست شمال — هر نفس سلسلهٔ موی تو بر پای صباست

(همان ۴۴۵)

خود خواجه:

نگفتمت که: حذر کن ز زلف او، ای دل — که می‌کشند درین حلقه باد در زنجیر؟

دیشب گلهٔ زلفت با باد همی‌کردم — گفتا: غلطی، بگذر زین فکرت سودایی

صد باد صبا آنجا با سلسله می‌رقصند — این است حریف، ای دل، تا باد نپیمایی

سرانجام، در بیت متن با واج «هـ» واج‌آرایی صورت گرفته (اگر «ح» را هم بر آن بیفزاییم جمعاً ۵ مورد می‌شود.) حال اگر آن را حمل بر صوت باد و هیاهوی آن کنیم مشمول صدامعنایی خواهد بود.

۶. می‌گوید: معشوق آنچنان جمال و کمالی دارد که من از وجود خود بیرون آمدم و کمِ نفْس یا خودی خویش گرفتم تا تنها و تنها ناظر به او باشم.

بِیرون: قزوینی: فارغ، که کمترین تناسب را با عناصر بیت دارد. سایه و نیساری: یکسو، که دارای تناسب با «سو» است. خانلری به درستی ضبط قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) را اختیار کرده است.

۷. گوشه: ایهام به گوشهٔ ابرو (نک. ح ۲۷/۶؛ در مورد محراب ابرو، نک. ح ۷۰/۱۱.)
ملامتگر: قزوینی: نصیحت‌گو؛ به همین سان سایه و نیساری؛ این در حالی است که دو نسخهٔ اقدم (ایاصوفیه ۸۱۳، و طوپقاپو ۸۲۲) همان «ملامتگر» دارند. به چه دلیل باید از ضبط قدیمترین نسخ گذشت و ترجیح صرفاً سلیقه‌ای داد؟
۸. قوّت بازو: در باب منصور، صفتی به گزاف نیست، چون اگر او جنم پهلوانی نداشت استاد باستانی پاریزی در عنوان فرعی کتاب شاه منصور وی را «پهلوان گرز هفده منی» نمی‌خواند.



ردیف و قافیه‌بندی شعر از آنهایی است که کمتر ممکن است شعری از رهگذر آن به تکلف یا سرِهم کردن مضمون نیفتد. همین حالت را آشکارا در برخی ابیات می‌بینیم، مثلاً بیتهای ۳ و ۵ به برخی مضمون‌سازی‌های هندی پهلو می‌زنند. همچنین بیت مدحی آخر کاملاً بی‌ارتباط با ساختار غزل و در حکم زایده‌ای است که بود و نبودش یکسان است.

۱ شراب لعل کَش و روی مه‌جبینان بین
خِلاف مذهب آنان، جمال اینان بین

۲ به زیر دلق ملمّع کمندها دارند
درازدستیِ این کوته‌آستینان بین

۳ به خرمن دو جهان سر فرونمی‌آرند
دِماغ و کبر گدایان و خوشه‌چینان بین

۴ گره ز ابروی مُشکین نمی‌گشاید یار
نیاز اهل دل و ناز نازنینان بین

۵ حدیث عهد مَحبّت ز کس نمی‌شنوم
وفای صحبت یاران و همنشینان بین

۶ اسیر عشق شدن، چارهٔ خلاص من است
ضمیر عاقبت‌اندیش پیش‌بینان بین

۷ غبار خاطر حافظ ببرد صَیقل عشق
صفای نیّت پاکان و پاک‌دینان بین

۱. لعل: در جای خود ذکر شده که اصل این واژه، به‌رغم حرف «ع» و هیأت عربی آن، پارسی است (لال، لَل =سرخ). ایهامی هم که به جوهر قیمتی معروف دارد معنایی ثانوی است. (نک. ح ۳/۷.)

آنان: مراد زاهدان‌اند به قرینهٔ حالی؛ به هر حال نزاع تاریخی میان اهل عشق و جمال با طیف زهد و زاهد آنچنان پیشینه و دامنهٔ درازی دارد که هیچ شعرخوانی برای تشخیص مرجع ضمیر «آنان» با مشکلی مواجه نمی‌شود. صوفیان (بیت بعد) را به دلیل جمال‌پرستی نمی‌توان مرجع آن دانست.

۲. درازدستی کوته‌آستینان: از بسی پیش از حافظ، نظایر این مضمون بر پایهٔ کوتاه بودن آستین خرقهٔ صوفیان ساخته شده. حافظ هم سه بار آن را به کار گرفته است. مخالفان صوفیان، خرقهٔ زهد و تصوف را چون دامی برای شکار مردم ساده‌لوح توصیف کرده‌اند که به صاحب چنین خرقه‌ای اعتماد می‌کنند. در اینجا حافظ

می‌گوید: پشمینه‌پوشان، با وجود کوتاهی‌آستین، گویی کمندی‌دراز برای شکار دیگران در زیر خرقه دارند و وقتی هم که دستشان به چیزی نمی‌رسد کمند را (که به‌منزلهٔ دستِ دراز و متجاوز است) به سویش می‌اندازند. (برای نمونه‌هایی از این مضمون، نک. ح ۱۲۹/۵.)

۳. گدایان و خوشه‌چینان: خوشه‌چین مجازاً به معنی فقیر و نیازمند است. (نک. ح ۱۱۷/۷.) این دو صفت را حافظ در مواردی برای رندان، پادشاهان بی‌تاج و تخت جهان، به کار می‌گیرد.

۴. اهل دل: مراد خود شاعر است؛ نازنینان: جمع به معنی مفرد، یعنی محبوب همیشگی شاعر (همچنان‌که در لخت اول هم فعل مفرد برای او به کار رفته است.) به گفتهٔ خود خواجه:

یار اگر ننشست با ما، نیست جای اعتراض

پادشاهی کامران بود، از گدایان عار داشت

گره ز ابروی...: قزوینی: بهای نیم کرشمه هزار جان طلبند، که مشکل آن متأخر بودن است، وگرنه از مصراع خانلری فصیحتر یا به قولی حافظ‌وارتر است. من، به دلیل متأخر بودن، به‌هیچ روی نمی‌گویم آن را باید به طور سلیقه‌ای جایگزین ضبط خانلری (که قدیمتر است) کرد، اما به دلیل لطف بیان فقط می‌پرسم: آیا نمی‌توان احتمال داد که حافظ نخست به صورتی دیگر (مثلاً خانلری) گفته ولی بعداً آن را به شکل موجود در قزوینی تغییر داده باشد؟

۵. حدیث عهد...: قزوینی: حقوق صحبت ما را به باد داد و برفت، که به دلیل تکرار «صحبت» بعید می‌دانم سخن حافظ باشد.

۶. پیش‌بینان: از آن روی می‌گوید که اهل عشق و مستی دارای دلی چون جام جم رازدان و پیش‌بین‌اند:

بیا تا در مَی صافیت راز دهر بنمایم　　به شرط آن‌که ننمایی به کج‌طبعانِ دل‌کورش

و:

ره میخانه بنما تا بپرسم　　مآل حال خود از پیش‌بینی

به هر حال، چنان‌که بارها از شاعران شنیده‌ایم، این اسارت، برترین رهایی است:... من از آن روز که در بند توام آزادم (۳۰۹/۱۰)

۷. غبار خاطر...: قزوینی: کدورت از دل حافظ ببرد صحبت دوست. مصرع خانلری، هم قدیم است و هم بی‌نقص. ستایش در حقیقت از عشق و صیقلی است که

به دل می‌بخشد، وگرنه وقتی این صفا ناشی از مصاحبت دوست باشد کدام ستایش به همت یا نیت پاکان تعلق می‌گیرد؟ و اما در حالی که قدیمترین نسخ یا مثل ایاصوفیهٔ ۸۱۳ دارند «صفای نیت پاکان» و یا چون طوپقاپو ۸۲۲ «صفای همت پاکان»، معلوم نیست چرا جناب نیساری این‌دو را نادیده گرفته و به نسخ متأخر متوسل شده‌اند تا «صفای آینهٔ پاکِ» را اختیار کنند؟ آیا با وجود «نیت پاکان» و «پاکدینان» نیازی به «آینه» هست؟

۱ می‌فکن بر صف رندان نظری بهتر ازین
بر در میکده می‌کن گذری بهتر ازین

۲ در حق من، لبت این لطف که می‌فرماید
سخت خوب است، ولیکن قَدَری بهتر ازین

۳ آن‌که فکرش گره از کار جهان بگشاید
گو: درین نکته بفرما نظری بهتر ازین

۴ دل بدان رود گرامی چه کنم گر ندهم؟
مادر دهر ندارد پسری بهتر ازین

۵ ناصحم گفت که: جز غم چه هنر دارد عشق؟
برو، ای خواجهٔ عاقل، هنری بهتر ازین؟

۶ من چو گویم که: قدح نوش و لب ساقی بوس
بشنو، ای جان، که نگوید دگری بهتر ازین

۷ کلک حافظ شکرین‌میوه نباتیست، بچین
که درین باغ نبینی ثمری بهتر ازین

۱. از مخاطب می‌خواهد تا رندان را به دیدهٔ خواری و استخفاف ننگرد:

در سفالین کاسهٔ رندان به خواری منگرید
کاین حریفان خدمت جام جهان‌بین کرده‌اند

مرا به رندی و عشق آن فضول عیب کند　　که اعتراض بر اسرار علم غیب کند

۲. لطف لب، یا با سخن گفتن است و یا بوسه دادن. بدین‌سان می‌توان بیت را چنین توجیه کرد که یار بوسه عنایت کرده ولی شاعر مزید آن می‌طلبد، و یا شاعر را با سخن نواخته است در حالی که شاعر از او بوسه می‌خواهد.

۳. بفرما نظری بهتر ازین: ایهام: الف. نظری بهتر از این بیفگن، دقیقتر بنگر. ب. نظری بهتر بده، حکمی صحیحتر صادر کن. خواه به معنی اول بگیریم و خواه دوم، طنزآمیز است. در صورت نخست، شاعر نظر مخاطب را نارسا خوانده و آن را تحقیر کرده، و در صورت دوم، نظر وی را به چالش کشیده. به هر حال این‌که فکر کسی گره از کار و اسرار جهان بگشاید در عرف امثال حافظ به دعوی شبیه است، چنان‌که او

بارها گفته است، مثل:

گره ز دل بگشا وز سپهر یاد مکن   که فکر هیچ مهندس چنین گره نگشاد

۴ سعدی:

صبر بسیار بباید پدر پیر فلک را   تا دگر مادر گیتی چو تو فرزند بزاید

(غ ۲۷۷)

رود: اینجا فقط به معنی فرزند و زاده (بدون ایهام) در دو مورد دیگر با ایهام یا جناس همراه است:

از آن زمان که ز چنگم برفت رود عزیز   کنار دامن من همچو رود جیحون است

خواهی که برنخیزدت از دیده رود خون   دل در وفای صحبت رود کسان مبند

(نیز نک. ح ۵۵/۷.) خواجه دربارهٔ معشوق پسر یا کودک، مضامین بسیار دارد، و امثال طفل، بچه، جگرگوشهٔ مردم، بچهٔ ترک، ترسابچه، مغبچه و... از طریق سنت شعری به اشعار او هم راه یافته است. (نک. تحلیل این نگارنده، ج ۱، ۱۹۷ـ۲۰۴.)

۵. به احتمال قوی متأثر از سعدی:

عوام عیب کنندم که: عاشقی همه عمر   کدام عیب؟ که سعدی خود این هنر دارد

(غ ۱۶۸)

(خود = تنها، فقط)

هنر: اینجا بیشتر به معنی فضیلت و مکرمت (نک. ح ۳۴/۱۰.)

عاقل: می‌توان آن را از مقولهٔ تمسخر و تهکّم و تسمیه به ضد خواند. به هر حال این‌که عقل در شعر آن روزگاران وجهه‌ای منفی دارد، دانستهٔ شعرخوانان است.

۶. نوش ـ بوس: به قول هواداران بدیع سنتی: جناس خط یا تصحیف، یا به نظر مخالفان آنان: سجع متوازن، مثال مشهور آن «بوسه ـ توشه» در بیت سعدی است:

مرا بوسه گفتا به تصحیف ده   که درویش را توشه از بوسه به

(بوستان ۸۹)

دگری: خوانندگان قطعاً می‌دانند که «ی» را در امثال این شعر (که بنای قافیه‌شان بر «ی» نکره یا مجهول است) باید نکره بخوانند، در حالی که «ی» در «دیگری» و «دگری» در زمان ما بدل به معروف (مصدری، نسبت، مخاطب و غیره) گردیده است. (نک. ح ۷۴/۶.)

من چو گویم...: بیت در قزوینی به همین صورت است (با تفاوت «از من» به جای «ای جان») و از نظر من به لحاظ دستوری سالم است، اما سایه آن را از روی نسخ دیگر

چنین ضبط کرده است:

من نگویم که قدح گیر و لب ساقی بوس　　　بشنو ار زانکه بگوید دگری بهتر ازین

که به گمانم خطای دستوری باشد، چون وقتی می‌گوید: اگر دیگری حرفی بهتر از این زد گوش کن، مستلزم این است که گوینده حرف خود را گفته باشد، حال آن‌که او می‌گوید: من نگویم که... به عبارت دیگر، برای آن‌که مقصود مذکور حاصل شود فعل ناقل باید مثبت (مثل خانلری و قزوینی) باشد، نه منفی. بیت، مطابق ضبط سایه، تنها به این صورت مفروض درست درمی‌آید که گفته شود: من نگویم که چنین و چنان کن، ولی اگر دیگری به تو گفت چنین کن، بشنو و به آن عمل کن. شایان توجه این‌که قدیمترین نسخ (بجز ایاصوفیه) «چو گویم» دارند، و معلوم نیست دلیل ترک آن و اختیار چنین ضبط نادرستی چه بوده است. جناب نیساری هم (که شاید ضبط سایه نظرشان را گرفته) دست به التقاط از نسخ زده و بیت را به همان صورت ایشان از کار درآورده‌اند. (نک. دفتر دگرسانیها ۱۳۲۳،۲.) نسخهٔ اقدم (ایاصوفیه ۸۱۳) به همان صورت نادرست دارد، و خانلری کار درستی کرده که از آن پیروی نکرده. قزوینی هم مطابق خلخالی (که آن هم به همان صورت صحیح است) عمل کرده است. پیداست در هر شعری ابتدا باید به صحت ارکان سخن از نظر دستوری و زبانی نگریست، و بعد به چیزهای دیگر. ضمناً در عرف حافظ و امثال او هیچ حرفی بهتر از نوشیدن باده و بوسیدن یار نیست؛ پس باز چگونه ممکن است کسی حرفی بهتر از این بگوید؟

سایه پس از این افزون دارد:

گر گشادی طلبی، از درِ میخانه مرو　　　که به رویت نگشایند دری بهتر ازین

من نمی‌دانم بیت تا چه حد اصالت دارد، اما همانند طرز سخن حافظ است، چنان‌که شبیه آن را هم دارد: خیز تا از درِ میخانه گشادی طلبیم... (۳۶۱/۱)

۷. سعدی، در غزلی که بیتی از آن در ذیل بیت ۴ ذکر شد (با استعمال «شکرین»):

نیشکر با همه شیرینی اگر لب بگشایی　　　پیش نطق شکرینت چو نی انگشت بخاید

در بیت حافظ «کلک شکرین» را می‌توان نیشکر خواند، به دلیل نوشتن با قلم نی، چنان‌که در:

منم آن شاعر ساحر، که به افسون سخن　　　از نیِ کلک همه قند و شکر می‌بارم

چرا به یک نیِ قندش نمی‌خرند آن کس　　　که کرد صد شکرافشانی از نی قلمی؟

نبات: ایهام میان معنی گیاه (به قرینهٔ میوه، چیدن و...) و نبات شیرینِ برگرفته از قند (به قرینهٔ «شکرین»)

این باغ: ظاهراً استعاره از دنیای مصفّا و پرگل شعر است.

۱ به جان پیر خرابات و حقّ نعمت او
که نیست در سر ما جز هوای خدمت او

۲ بهشت، اگرچه نه جای گناهکاران است
بیار باده، که مُستظهِرم به همّت او

۳ چراغ صاعقهٔ آن سَحاب روشن باد
که زد به خرمن ما آتش مَحبّت او

۴ بیار باده، که دوشم سروش عالَم غیب
نوید داد که: عام است فیض رحمت او

۵ بر آستانهٔ میخانه گر سری بینی
مزن به پای، که معلوم نیست نیّت او

۶ مکن به چشم حَقارت نگاه در منِ مست
که نیست معصیت و زهد بی‌مشیّت او

۷ مُدام خرقهٔ حافظ به باده در گرو است
مگر ز خاک خرابات بود طینت او

۸ نمی‌کند دل ما میل زهد و توبه، ولی
به نام خواجه بکوشیم و فرّ دولت او

۱. مولانا:

من آن نیَم که بگویم حدیث نعمت او — که مست و بیخودم از چاشنی محنت او

(کلیات ۵،۸۱)

خدمت: به معنی معروف، و شاید با ایهام به معنی حضور و حضرت و ساحت (در مورد اصطلاح تصوّف، نک. ح ۲۶۸/۵.)

۲. مستظهِر: در تازی اسم فاعل و در پارسی صفت از مصدر استظهار، هم‌مادّه با «ظَهْر» (= پشت) به معنی پشتگرم؛ «هرکه به مادّت روح قدس مستظهر شد و به مدد عقل کل مؤیّد گشت در کارها احتیاطی هرچه تمام‌تر واجب بیند.» (کلیله ۲۸۲)

۳. صاعقه ـ سحاب ـ خرمن: پیشینیان بر این باور بودند که اینها از بخار تر حاصل

می‌شوند. نمی‌دانم آیا چنین ارتباطی مورد نظر خواجه بوده است یا نه؛ ابوریحان: «آنچ از بخارِ تر حادث شود، باد و ابر و باران و برف و تَذَرگ [= تگرگ ـ م] و تندر و هَدّه [ظ. صدای فروریختن دیوار و صخره ـ م] و درخش و صاعقه و کمان رستم [= قوس و قزح ـ م] و خرمن ماه و آفتاب و مانندهٔ آن.» (التفهیم ۱۶۵)

بیتی است کاملاً تصویری: برق یا آذرخشِ برخاسته از ابر (ابر حیاتبخش، نماد رویش، پرورش، و نیز پاک‌دارندگی و آمرزش) خرمن وجود شاعر را سوخته، و با این حال او دعا می‌کند که این چراغ همچنان افروخته بماند، چرا که از خاستگاه روشنی و گرمی است. در اینجا هم با پارادوکسی روبروییم: سوختن و افروختن همزمان، چنان‌که خصلت عشق است. یعنی آنچه در هرگونه کشتنی از این دست دیده می‌شود، ولی به تناسب محتوی و مضمون خاصّ خود شکلی از این یا آن دست به خود می‌گیرد، مثلاً گاه با کمانی که «به قصد خون من زار ناتوان» انداخته می‌شود (۱۷/۱) گاه با سرهای بریده «بی جرم و بی جنایت» (۹۳/۵) زمانی با «بس کشتهٔ دل‌زنده که بر یکدگر افتاد» (۱۰۶/۵) و... باری، این آذرخش زیر و روکننده نیز در یک لحظه روی می‌دهد (همچون هر تجلّی «او».) آری، آنگاه که همه‌چیز جنبهٔ پارادوکسی (از دو بنِ ظاهراً متضاد) به خود می‌گیرد و خلاف‌آمدِ عادت می‌شود، باد هم به جای خاموش کردن چراغ، آن را روشنتر و افروخته‌تر می‌دارد:... ازین باد ار مدد خواهی، چراغ دل برافروزی (۴۴۵/۱)

۴. فیض عام رحمت: عین‌القضات در بیان حدیث: سَبَقَتْ رَحمتی غَضَبی: «سبق رحمت بر غضب آن است که ارادتِ [= ارادهٔ ـ م] خیرْ کلّی بود، و اوّل بود، و ارادت شرّ جزوی بود و متأخّر.» (نامه‌ها ۲، ۲۷۳) عماد فقیه:

نیاید از من آلوده هیچ طاعت خاص ولی به رحمت عامت امیدواری هست

(دیوان ۳۰)

بیار باده که دوشم: قزوینی: بیا که دوش به مستی؛ ضبط خانلری موافق با نسخ فراوانِ مقدّم بر نسخهٔ اساس قزوینی (خلخالی) است. (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۳۲۷.) البته تفاوت در این است که مطابق خانلری، شاعر با اطمینان از غفران الهی باده می‌طلبد، در حالی که بر طبق قزوینی، شاعر در همین مستی دوشینه نیز مژدهٔ رحمت از هاتف گرفته است.

۵. مراد از «سر» احتمالاً کاسهٔ سر یا جمجمهٔ خالی و افتاده در پای بر درِ میکده است، یعنی سرِ عاشقی کهن، و شاید شاعر خود را هم اراده کرده باشد. او چند بیت با

مضمون کاسهٔ سر دارد، از جمله:

قدح به شرط ادب گیر، زانکه ترکیبش / ز کاسهٔ سر جمشید و بهمن است و قباد

خیز و در کاسهٔ زر آب طربناک انداز / پیشتر زان که شود کاسهٔ سر خاک‌انداز

۶. با فروتنی به خود عنوان معصیت‌کار (لابد از زبان اهل زهد) می‌دهد، اما چون همیشه بر اراده‌ای برتر تأکید می‌کند که تقدیر آدمیان را به این یا آن‌گونه رقم می‌زند:

مکن به نامه‌سیاهی ملامت منِ مست / که آگه‌است که تقدیر بر سرش چه نوشت؟

۷. مدام: ایهام متداول به معنی شراب

مگر: در اینجا آن را می‌توان هم به معنیِ گویی، ظاهراً، شاید و نظایر اینها گرفت، و هم به معنی یقیناً و قطعاً و حتماً. شاید دومی بهتر باشد، به دلیل تأکید همیشگی حافظ بر این‌که طینت او از خاک خرابات و آب میخانه است.

طینت: قزوینی و نیساری: فطرت؛ سایه: طینت؛ قدیمترین نسخ خانلری «فطرت» دارند، اما ایشان (و نیز سایه) احتمالاً به دلیل تناسب «طینت» (= خمیره) با «خاک» آن را از روی نسخ بعدی اختیار کرده‌اند، که گمان می‌کنم مغایر با روش معمول ایشان در ترجیحات متن باشد.

۱ گفتا: برون شدی به تماشای ماه نو؟

از ماه ابروان منت شرم باد، رَو

۲ عمریست تادلت ز اسیران زلف ماست

غافل ز حفظ جانب یاران خود مشو

۳ مفْروش عِطر عقل به هندوی زلف ما

کانجا هزار نافهٔ مُشکین به نیم جو

۴ تخم وفا و مهر درین کهنه کِشته‌زار

آنگه عِیان شود که رَسَد مَوسِم درو

۵ ساقی، بیار باده که رمزی بگویمت

از سرّ اختران کهن‌سَیر و ماه نو

۶ شَکل هلال، هر سرِ مَه می‌دهد نشان

از افسر سیامک و ترگ کلاه زو

۷ حافظ، جَناب پیر مغان مأمن وفاست

درس حدیث عشق بر او خوان و زو شنو

۱. تشبیه تفضیل ابروان یار به هلال ماه (تفضیل در «تو را شرم باد» است.)

۲. یار، شاعر را سرزنش به غفلت و بیوفایی، حتی در قبال دل خود شاعر می‌کند، و در عین حال به گمانم با ذکر «یاران»، او را به بی‌توجّهی به خود نیز متهم می‌دارد. مگر در بیت نخست از غفلت او نسبت به خود گلایه نداشت؟

۳. نافه ـ جو: نکتهٔ ظریف بیت در رابطهٔ این‌دو است، که ابوریحان، پس از شرح چگونگی گرفتن مشک از نافه، این رابطه را بیان می‌دارد: نافهٔ مشک را «در جو پنهان کنند و بگذارند. چون مدتی بَرو بگذرد، او را از جو بیرون کنند. آن خون از وی مشک خوشبوی و نیکو شده باشد، و پیش از آنک از خون به مشک متبدّل شود، بوی در غایت نتن [= بدبویی ـ م] و کراهیّت باشد.» (صیدنه، ترجمهٔ کاسانی ۶۵۴ـ۶۵۵)

نیم جو: پیشتر به همین صورت یا «جُوِی» یا «دو جو» داشته‌ایم، و بیانگر بی‌ارزشی یا کم‌قدری است؛ خاقانی غزلی با همین ردیف دارد:

در عشق، داستانم و بر تو به نیم جو — بازیچهٔ جهانم و بر تو بـه نـیم جـو
(دیوان ۶۵۹)

سعدی:

آورده‌اند صحبت خوبان، کـه آتش است — بر من بـه نـیم جـو کـه بسـوزند خـرمنم
(غ ۴۱۱)

امیرخسرو:

چون ترا نیست نیم کنجد شـرم — گفتِ من نزد تو به نیم جو است
(دیوان ۱۲۱)

کاربرد اصطلاحات یاد شده بدون فعل، مثل «بر من به نیم جو» یا «پیش او بـه دو جو» نیز متداول بوده است، چنان‌که در بیت خاقانی دیدیم، یا در این بیت جمال‌الدین عبدالرزاق:

گویم: ای خام، چو کاهم ز غـمت؟ — گوید: ای سوخته، بر من به دو جو
(دیوان ۴۷۵)

(نیز نک. ح ۶۵/۵.) در بیت متن، زلف، گذشته از تشبیه به هندو، به صورت مضمر به‌نافهٔ مشک مانند شده و با اِسناد «نیم جو» به نافه بر آن تفضیل نهاده شده است.

زلف مظهر آشفتگی و آشفته‌سازی است و از این لحاظ در برابر عقل قرار گـرفته است، و این آشفتگی در غزل همواره برتر از عقل، عافیت، سلامت، بسامانی و نظایر اینها انگاشته شده است:

عقل اگر داند که دل در بند زلفش چون خوش است — عـاقلان دیـوانـه گـردند از پـیِ زنـجیر مـا

۴. اگرچه شاعر تصریح نمی‌کند که آیا تخم وفا سرانجام سود و ثـمری خـواهـد داشت یا نه، لیکن از ابیات بعد به خوبی برمی‌آید که چنین ثمری در کار نیست. بنای کار جهان هم بر بیوفایی است:

عروس جهان گرچه در حدّ حسن است — ز حـــد مـــی‌برد شـــیوهٔ بـــیوفایی

کِشته‌زار: کذا قزوینی؛ اقدم نسخ موجود (ایاصوفیه ۸۱۳) هم همین است. در این بیت او قزوینی به همین صورت «کشته‌زار» دارد ولی خانلری «کشتزار»:

نمی‌کنم گله‌ای، لیکن ابر رحمت دوست — بـه کشـتزار جگـر تشنگان نـداد نـمی

گرچه این‌دو تفاوتی ندارند، ولی شاید «کِشته‌زار» بتواند تبادری به «کُشته‌زار» هم داشته باشد.

۵. رمزی که شاعر می‌گوید، در بیت بعد (که با این بیت موقوف‌المعنی است) آمده است.

۶. ماه نو به شکل تاج یا کلاه پادشاهی است. امیرحسن دهلوی آن را به کلاهی شاهوار، که به نشانهٔ بزرگی یا دلربایی کج نهاده می‌شود، مانند کرده است:

به پیش تو کمر بندد ستاره　　　کلَه کج نِه، که ماه راستینی

(دیوان ۳۸۶)

سیامک: پسر کیومرث (گیومرت) که به جنگ اهریمن می‌رود و به دست دیوی به نام خروزان کشته می‌شود. پسر سیامک، هوشنگ، پس از مرگ کیومرث به پادشاهی می‌نشیند. (شاهنامه ۱، ۲۹ـ۳۱)

برخلاف این‌که خواجه از افسر سیامک چونان نشانه‌ای از شوکت سخن گفته، او نه پادشاه شده و نه افسر و سطوتی آنچنانی داشته است.

زَو: = زوتهماسب، پس از کشته شدن شاه نوذر، زال زو را (که از فرزندان فریدون خوانده شده است) به پادشاهی می‌نشاند. مطابق شاهنامه، در جنگها و برای پیروزی یافتن بر دشمنان به نیروی جوان نیاز است، لیکن گاهی پس از سپری شدن جنگ و به هنگام خستگی مردم و دیگر پیامدهای جنگهای دیریاز، پیری جهاندیده و نرمخوی به پادشاهی می‌رسد تا درِ جنگ را بربندد و صلح و سازندگی پیشه کند. جلوس زو در پیرانه‌سر تابع چنین ایده‌ای است. در زمان او:

نکردند یک روز جنگی گران　　　نه روز یلان بود و رزم سران

(۲، ۴۴)

(نمونهٔ مشابه او لهراسب پیر است که بعد از کناره‌گیری کیخسرو جوان پس از پیروزی انجامین بر تورانیان، جانشین وی می‌شود.) باری، در روزگار زوتهماسب خشکسالی هراس‌انگیزی بر اثر نباریدن باران پدید می‌آید. مردمانِ خسته و زیان‌دیدهٔ ایران و توران آن را نشان خشم آسمان از کردار زمینیان می‌انگارند؛ پس پیمان آشتی می‌بندند و شرط می‌کنند که هیچ یک از خطی که به عنوان مرز میان دو کشور کشیده شده است پای فراتر ننهد. اینجاست که خشم آسمان به مِهر می‌گراید، باران فرو - می‌ریزد و جهان چون بهشت خرّم می‌گردد. (همان ۴۳ـ۴۶)

و اما در باب او نیز تا حدودی آنچه دربارهٔ سیامک ذکر شد صدق می‌کند، و آن این‌که او هم شوکتی آنچنانی نداشته و شرح پادشاهی او از چند ده بیت درنمی‌گذرد، ولی به هر حال شعر است و تنگناهای ویژهٔ آن همچون وزن و قافیه، چنان‌که تنها پادشاهی که نام او مناسب قافیهٔ این شعر است همین «زو» است و بس.

بیت می‌گوید: همین که هلال در آغاز هر ماه به شکل تاج سیامک و دیهیم زو بیرون

می‌آید و سرانجام بـه مـحاق فـرومی‌رود کـنایتی از زوال مـحتوم شـوکت و قـدرت اینجهانی است.

۷. حدیث: = سخن، با ایهام به علم حدیث (به قرینهٔ «درس»)

درس بر کسی خواندن: احتمالاً متأثر از استعمال عربی: انشاد علیٰ... اَنشَدَ عَلَیه = درس یا شعر را (به قصد یادگیری، اصلاح و غیره) برای کسی خواند.

* * *

غزل متشکّل از گفتهٔ دو تن است: معشوق و شاعر. آغاز شعر با سخن دلدار است، که به گمان من تا آخر بیت ۳ ادامه می‌یابد و از بیت ۴ تا پایانْ گفتهٔ شاعر است. معشوق از شاعر گله‌مند است از این‌که شرط عشق و وفای به عهد را بـه جـای نـیاورده و بـه عوض محو و مستهلک شدن در معشوق (که اصل و اساس همه چیز جـهان است) چشم به سوی پدیدارهایی بی‌اعتبار همچون ماه و هلال آن دوخته و حتی سراغی از دل خود (که گرفتار چین و شکن زلف یار است) نمی‌گیرد. قضا را سـخن شـاعر یـا عاشق هم در نهایت جز دربارهٔ بی‌اعتباری کار جهان و بیوفایی آن نسبت بـه آدمـیان نیست، و خود آدمیان هم از این قاعده بیرون نیستند، بجز پیری همیشه مهربان و باوفا به نام پیر مغان. بنا بر این به نظر می‌رسد کـلّ شـعر و مـحتوی و مـحور آن تـابعی از «وفا»ست و جان کلام نیز.

و اما هلال ماه در مطلع و بیت ۶ هر دو، مبنای مضمون است، که گمان می‌کنم تکرار این سوژه به عمد صورت گـرفته بـاشد. در مـطلع، هـلال نـمادی است از عـنصری بی‌اعتبار نسبت به جمال دلدار. در بیت ۶ هم همین صفت را به عنوان اشتراک این دو می‌یابیم، اما افتراقی هم با هلال اول می‌توان تشخیص داد، و آن این‌که در اینجا به جای این‌که کسی دیگر این بی‌اعتباری را گوشزد کند خودش زبان حالی دارد، بدین‌سان که آمدن و رفتن آن خود تـصویری روشـن از زوال هـرگونه جـمال و جـلالی بـجز آنِ معشوق است.

۱ مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو
یادم از کِشتهٔ خویش آمد و هنگام درو

۲ گفتم: ای بخت، بخسبیدی و خورشید دمید
گفت: با این همه از سابقه نومید مشو

۳ آنچنان رو شب رحلت چو مسیحا به فلک
کز چراغ تو به خورشید رسد صد پرتو

۴ تکیه بر اختر شب‌دزد مکن، کاین عیّار
تخت کاووس ببرد و کمر کیخسرو

۵ گوشوار زر و لعل، ار چه گران دارد گوش
دَور خوبی گذران است، نصیحت بشنو

۶ چشم بد دور ز خال تو، که در عرصهٔ حسن
بیدقی راند که برد از مه و خورشید گرو

۷ آسمان گو: مفروش این عظمت، کاندر عشق
خرمن مه به جُوِی، خوشهٔ پروین به دو جو

۸ آتش زهدِ ریا خرمن دین خواهد سوخت
حافظ، این خرقهٔ پشمینه بینداز و برو

۱. حدیثی است مشهور که: الدُّنیا مزرعة الآخرة. منابع حدیث: احیاءالعلوم غزّالی، ج ۴، ص ۱۴؛ کنوزالحقائق، ص ۶۴؛ سبکی در طبقات‌الشافعیة، ج ۴، ص ۷۰ این حدیث را جزءِ احادیث مذکور در احیاءالعلوم، که سند آنها را نیاورده آورده است. (احادیث مثنوی ۱۱۲) نجم رازی بحثی مفصّل دربارهٔ این حدیث دارد. (مرصاد ۱۱۱ به بعد) مَثَلهای گوناگون با همین محتوی هست، از جمله در عربی: مَن یَزْرَع الشَّوکَ لایَحْصُدْ بِهِ العِنَبا. (فرائد اللِّآل فی مجمع الأمثال، الجزءالثانی ۲۷۷) (آن‌که خار می‌کارد، انگور از آن نخواهد درود.) محمدامین ریاحی این بیت معزّی را به عنوان مأخذ مضمون حافظ نقل کرده است:

گردون چو مرغزار و دَرو ماه نو چو داس — گویی که ماهتاب همی بِدرَوَد گیاه
(گلگشت ۲۰۲)

عماد فقیه:

غنچهٔ بخت جوانش نشکفته‌ست هنوز　　　فلکش سبزه به داس مه نو ندروده‌ست

(دیوان ۵۰)

خود خواجه:

دهقان سالخورده چه خوش گفت با پسر　　　کای نور چشم من، بجز از کشته ندروی

در شعر نو، شاملو، در شعری نمادین با محتوای سیاسی:

به نو کردن ماه بر بام شدم

با عقیق و سبزه و آینه.

داسی سرد بر آسمان گذشت

که: پرواز کبوتر ممنوع است...

(«محاق»، از مجموعهٔ ابراهیم در آتش)

۲. سابقه: صورت کوتاه شدهٔ «سابقهٔ لطف ازل»، در بیت خواجه:

نــــاامـــیدم مکــن از ســابقهٔ لطــف ازل　　　تو پسِ پرده چه دانی که که خوب است و که زشت؟

یک بار هم به صورت استعارهٔ «رحمت سرِ زلف»:

بــه رحــمت ســر زلف تــو واثـقم، ورنـه　　　کشش چو نبود از آن‌سو، چه سود کوشیدن؟

پیشتر در این باره توضیح داده شده است، و اکنون این را هم بر آن می‌افزاید: سابقه: عنایت ازلی است که در تنزیل بدان اشارت رفته به فرمودهٔ: و بَشِّرِ الذینَ آمَنوا اَنَّ لَهُمْ قَدَمَ صِدقٍ عندَ رِبِّهِمْ (یونس ۲) (عبدالرزاق کاشانی، اصطلاحات‌الصوفیه ۸۰) سعدی، به صورت «سابقهٔ حکم ازل»:

ظاهر آن است که با سابقهٔ حکـم ازل　　　جهد سودی نکند، تن به قضا دردادم

(غ ۳۷۱)

(نک. ح ۷۸/۵.)

حافظ به مخاطب خود (بـخت، کـه بـه صـورت تـشخیص در هـیأت آدمـی‌وار توصیف شده) می‌گوید: خورشید سعادت در حالی طلوع کرد کـه تـو خـفته بـودی (یعنی چه بداقبالم من) اما پاسخ می‌شنود: از پیشینهٔ عنایت خداوند در روز پیشان امید مبُر، «که رحم اگر نکند مدّعی، خدا بکند» (۱۸۲/۵) در حقیقت، در اینجا هم می‌گوید: «از خلاف آمدِ عادت بـطلب کـام...» (۳۱۲/۳) چـه عـنایت «او» هـیچ دوسـتداری را بی‌بهره نخواهد گذارد.

بخسبیدی: قزوینی: بخفتیدی؛ خسبیدن (از بن مضارع) و خفتیدن (از بن ماضی)

هر دو فراوان به کار می‌رفته، اگرچه «بخسبیدی» قدری رایج تر است. نسخ قدیمتر هم همین را دارند.

۳. باور اهل اسلام نه به تصلیب عیسی (ع) بلکه عروج او به فلک چهارم و منزل خورشید است. (نک. ح ۴/۸.)

آنچنان رو شب رحلت: نیساری و اغلب طبعهای معتبر، از قزوینی، عیوضی، سایه و...: گر روی پاک و مجرّد؛ اقلیتی هم مثل جلالی نائینی ـ نذیر احمد مثل خانلری‌اند. نیز همان اکثریت در لخت دوم به جای «کز» دارند: از. از میان نسخ خطی، قدیمترین (ایاصوفیه ۸۱۳) ضبط خانلری را دارد. بدین‌سان نمی‌توان بر ترجیح ایشان خرده‌ای گرفت، اگرچه برخی از اهل نظر با انقیاد بیش از حد به یک نسخهٔ اقدم (در صورتی که نسخ بعدی مثل مورد حاضر بر روی ضبطی واحد اتفاق داشته باشند) موافق نیستند. (البته خود استاد خانلری هم چنان نبود که همواره و بی‌قید و شرطْ تابع نسخهٔ اقدم بوده باشند.) اما این نگارنده، بدون اصراری در نفی نسخهٔ اقدم (که به هر حال ضبطی قابل قبول می‌نماید) ضبط قزوینی و امثال آن را قدری به غرض حافظ نزدیکتر می‌بیند، ضمن این‌که احتمال هم می‌دهد که تغییر از سوی خود شاعر صورت گرفته باشد.

۴. شب‌دزد: (ترکیب اضافی) دزد شب؛ ناظم‌الاطباء. آن‌که شبها دزدی کند، برخلاف رهزنان و عیّارپیشگان که روزها دزدی کنند. آنندراج [که تعمیمی نادرست است بلکه به عکس، اینان بیشتر در شب به سرقت می‌پرداختند ـ م] (دهخدا) ملاحظه می‌کنید که دهخدا از دو فرهنگ مذکور نقل کرده است، بدون هیچ شاهدی. این خود می‌تواند بیانگر آن باشد که این واژه رواجی نداشته است. بعید هم نیست که این فرهنگها آن را از بیت حافظ استخراج کرده باشند.

عیّار: نک. ح ۲۷/۱.

شب‌دزد: کذا قزوینی؛ سایه، عیوضی، نیساری و برخی دیگر: شبگرد؛ اکثریت قاطع نسخ خطی: شب‌دزد؛ محجوب جانبدار همین است، و گذشته از توافق اغلب دستنگاشتها بر آن، معتقد است که «شبگرد» به معنی عسس و داروغه و در برابر دزدان است. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، ص ۲۹۳ـ۲۹۴.) البته برخلاف نظر ایشان «شبگرد» به معنی دزد و عیار هم فراوان به کار رفته. در هر حال «شب‌دزد» مشکل مشخصی ندارد.

۵. گران: ایهام: الف. گران‌قیمت (به دلیل بهای زر و لعل) ب. سنگین (از نظر

جسمانی، چون بر گوش سنگینی می‌کند.) ج. سنگین (به معنی مجازی) یعنی ناشنوا یا کم‌شنوا، از جهت نصیحت.

دَور: زمان و روزگار، احتمالاً با ایهام به شکل دایره‌ای و دَوریِ اغلب گوشواره‌ها

گوشواره از جنس جواهر قیمتی، هم نشان توانگری و تنعّم است، و هم زیبایی. واژهٔ «خوبی» نیز، هم خوشی و نیکروزی را می‌رساند، و هم زیبایی را، و این هردو هم به هر حال در گذر است. مخاطب هم ظاهراً همان زیباروی سرو قامتی است «که دست در کمرش جز به سیم و زر نرود». (۲۱۹/۷) طنزی هم در کلام هست، بدین‌سان که به گونه‌ای پارادوکس‌وار به کسی که گوشش سنگین است می‌گوید: نصیحت بشنو.

۶. بیدق راندن: پیاده را در حمایت دیگر مهره‌ها به سمت انتهای رقعه راندن تا در آنجا به فرزین (وزیر) بدل شود. (نک. ح ۷۲/۳.)

گرو بردن: گرو = رهن، مرهون، رهینه، شرط، و مالی که بر آن شرط بندند. گرو بردن = پیروز شدن در شرط‌بندی، چنان‌که مستحقّ گرفتن گرو شود. = سَبَق بردن (۴۶۰/۱۰) پیشی گرفتن، غلبه کردن؛ نظامی:

ز گوران تک ربودم در دویدن — گرو بردم ز مرغان در پریدن

(خسرو و شیرین ۴۵۰)

(دهخدا) سعدی:

سوار نگون‌بختِ بیراه‌رو — پیاده بَرَد زو به رفتن گرو

(بوستان ۶۲)

چو از چاپُکان در دویدن گرو — نبردی، هم‌افتان و خیزان برو

(همان ۱۸۴)

۷. آسمان: ایهام به ریشهٔ آن (به باور پیشینیان) یعنی آسیا (به قرینهٔ «جو») برای توضیح بیت، نیاز به ذکر تلقی قدما و تفاوت آن با امروزیان هست. آسمان: پارسی باستان [asmānam در کتیبهٔ داریوش به همین شکل ـ م] پارسی میانه asmān اوستایی asman = سنگ، از آن روی که قدما آسمان را چون گنبدی سنگی می‌دانستند. آس هم به همین معنی است. (معین، حاشیهٔ برهان؛ حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی، هردو ذیل «آسمان» به تلخیص) بدین‌سان مطابق دانش جدید زبانشناسی، «آسمان» مرتبط با سنگ است، حال آن‌که پیشینیان آن را به معنی آسیا (= آس) می‌دانستند، هرچند آسیا نیز با سنگ می‌گردد، لیکن از نظر ریشه میان این‌دو تفاوت هست. ابوریحان: «پارسیان او [= فلک ـ م] را آسمان نام کردند یعنی مانندهٔ آس از جهت حرکت او که

کرده است.» (التفهیم ۵۸) معنی ترکیبی آن آسیامانند است به اعتبارِ گردیدن، چه آسیا را آس نیز گویند. (برهان) در اشعار بارها آسمان را با همین پندار به آسیا مانند کرده یا آسیا را استعاره از آن گرفته‌اند؛ انوری:

دامن بخت تو پاک از گرد آسِ آسمان   وز جفای آسمان، خصم تو سرگردان چو آس

(دیوان ۲۶۳،۱)

خاقانی، در وصف کعبه:

هست به پیرامنش طوف‌کنان آسمان   آری، بر گِرد قطب، چرخ زند آسیاب

(دیوان ۴۱)

صائب، که دهها بار چنین مضمونی را بازگفته، استخوان خود را گرد شده در آسیای فلک می‌داند:

شد استخوان ز دَور فلک توتیا مرا   باری دگر نماند درین آسیا مرا

(دیوان ۳۴۹،۱)

پیداست که در اینجا بیشتر تلقی شخص خواجه برای ما اهمیت دارد تا حقیقت موضوع در نفس امر، که آن‌سان که اشاره شد آسمان را چونان آسیاسنگی عظیم می‌نگریسته است.

خرمن مَه: هاله گونه‌ای است که گِرداگرد ماه هست = هاله، ماه‌خرمن، خرمن قمر، شایوَرد. (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی) = خرگه ماه (۱۴۳/۶)

خوشهٔ پروین: نک. «ثریا» و «عِقد ثریا» در: ح ۳/۹.

خرمن ـ خوشه: این‌دو از جهتی با هم تناسب، و از جهتی دیگر تضاد دارند. تناسب از نظر جنس است، و تضاد از آن روی که خرمنْ کلّ است و خوشه کمترین جزءِ آن، چنان‌که در:

ثوابت باشد، ای دارای خرمن   اگر رحمی کنی بر خوشه‌چینی

بدین‌سان «خوشه» دارای ایهام تضاد با «خرمن» است: الف. حالت خوشه گونه و گِردآمده از اجزا با همدیگر؛ ب. یک خوشهٔ کوچک از گندم، جو و غیره؛ و اما این‌که خرمن ماه را به «جوی» (جو + «ی» وحدت) گرفته شاید به دلیل یکی بودن ماه، و «دو جو» در مورد پروین از جهت تعدّد ستارگان بوده باشد. همچنین «مفروش» (= به رخ مکش) ایهامی هم به فروش ماه و پروین به یک و دو جو دارد.

۸. زهدِ ریا: بارها در اشعار شعرا، از جمله حافظ، چه به همین صورت (به شکل اضافه) و چه به صورت «زهد و ریا» (با «و» = واو مقارنه) آمده، که هرکدام هم در جای

خود و با غرض خاصی که از آن انتظار می‌رود، به کار رفته است. (در مورد «زهدِ ریا» نک. ح ۱۲۶/۱۰.)

* * *

تصاویر شعر، جملگی تابعی از آسمان و مافیهاست، از مزرع فلک و داس هلال، دمیدن خورشید، به فلک رفتن، پرتو از وجود خود به خورشید رساندن، گوشوار (که اگرچه ارتباط مستقیم با آسمان ندارد، ولی تناسبی دارد با ماه نو، که بارها در شعر چون گوشوار فلک تصویر شده) دَور (که خود تابع حرکت اجرام فلکی است) گرو از ماه و خورشید بردن، عظمت‌فروشی آسمان، خرمن ماه و خوشهٔ پروین. در بیت آخر هم، که تصویری از این دست نیست، واژهٔ «خرمن» که بعد از «خرمن ماه» آمده است می‌تواند حدّاقلّی از ارتباط را با آن به صورت تداعی داشته باشد. فراوانی تصاویر نجومی، گذشته از زیبایی، اساساً منبعث از آن است که پیشینیان ما (به خلاف شعر جدید) همه چیز خود را از آسمان می‌دیدند: نیکی و بدی، سود و زیان، فرشته و دیو، سعد و نحس، برکت و قحط، شادی و غم و... در غزل حاضر نیز مجموعه‌ای از مفاهیم مثبت و منفی بر حول عناصر آسمانی قرار دارند. آسمان در بیت ۳ (آنچنان رو...) مظهر پاکی است، در حالی که در بیت ۷ با عنوان عظمت‌فروش نکوهش می‌شود، که هرکدام هم در جای خود و به اعتبار خاصّ خویش تعریف و معرفی می‌شود. تناقضی هم وجود ندارد، چون در هرکدام جنبه‌ای یا قطاعی خاص از آن نگریسته می‌شود، و چنین نیست که در همهٔ اینها با یک چیز واحد با مفهومی یگانه طرف باشیم تا مشمول تناقض شود.

دستغیب غزل را از شاهکارهای حافظ در تصویرگری می‌داند و بر آن است که همهٔ اجزای این غزل نغز هماهنگ‌اند و استعاره‌ها و تشبیه‌ها و اشاره‌های آن در بیانی بدیع و با نیرومندی تمام به دنبال یکدیگر می‌آیند. آنگاه می‌کوشد تا پیوستگی اجزا و تصاویر شعر را تحلیل و تبیین کند. (حافظ‌شناخت ۲، ۹۳۳-۹۳۶)

۱ ای آفتاب آینه‌دار جمال تو
مُشک سیاه، مِجمره‌گردان خال تو

۲ صحنِ سرای دیده بشستم، ولی چه سود
کاین گوشه نیست درخور خَیل خیال تو

۳ در اوج ناز و نعمتی، ای آفتاب حُسن
یا رب، مباد تا به قیامت زوال تو

۴ مطبوع‌تر ز نقش تو صورت نبست باز
طغرانویسِ ابروی مُشکین‌مثال تو

۵ در چین زلفش، ای دل غمگین، چگونه‌ای؟
کاشفته گفت باد صبا شرح حال تو

۶ برخاست بوی گل، ز درِ آشتی درآی
ای نوبهار ما رخ فرخنده‌فال تو

۷ تا آسمان ز حلقه‌بگوشان ما شود
کو عشوه‌ای ز ابروی همچون هلال تو؟

۸ تا پیشِ بخت بازروم تهنیت‌کنان
کو مژده‌ای ز مقدم عِید وصال تو؟

۹ این نقطهٔ سیاه، که آمد مدار نور
عکسیست در حدیقهٔ بینش ز خال تو

۱۰ در صدر خواجه عرضِ کدامین جفا کنم؟
شرح نیازمندی خود یا ملال تو؟

۱۱ حافظ، درین کمند، سر سرکشان بسیست
سودای کج مپز، که نباشد مجال تو

۱. ابن یمین:
ای ماه آسمان لطافت جمال تو ترسم همیشه بر تو ز عین‌الکمال تو
(دیوان ۲۸۲)

آفتاب: «دلیل کند بر پادشاهی و بزرگی [...] و نور و روشنایی.» (نوادرالتبادر ۵۵)

آینه‌دار: برخی آن را در اشعار حافظ سلمانی یا مزیّن معنی کرده‌اند، از جمله زریاب خویی با نقل شاهدی از مناقب‌العارفین افلاکی (۴۱۲) آن را به این معنی دانسته، اگرچه این معنی را هم ذکر کرده: آن کس که صبحها به هنگام برخاستن پادشاه از خواب آینه در برابر او می‌گرفته است تا وی خود را در آن بنگرد. (آئینهٔ جام ۷۹) اما چنان‌که این نگارنده پیشتر هم گفته، معنای اول یا اصلی آن در شعر حافظ آینه‌داری در برابر عروس است، و معانی دیگر را شاید بتوان تنها در حدّ معنای ثانوی و ایهامی پذیرفت. در بیت حاضر، نکته این است که آفتاب، با آن‌که منیر است، در مقابل جمال یار در حکم مستنیر (= نورگیرنده) است، و یارْ منبع همهٔ انوار، همچنان‌که می‌گوید:

جلوه‌گاه رخ او دیدهٔ من تنها نیست   ماه و خورشید هم این آینه می‌گردانند

(نک. «آیینه‌دار» در: ح ۳۰/۴.)

مجمره‌گردان: مجمره‌سوز؛ آنندراج. آن‌که بوی‌سوز در مجلس گرداند. (دهخدا، یادداشت مؤلف) = مجمره‌دار، مجمردار؛ خاقانی:

مجمرگردان شمال، مِروحه‌زن شاخ بید   لعبت‌باز آسمان، زوبین‌افکن شهاب

(دیوان ۴۲)

سلمان، در یک قصیده:

صبحگاهی که صبا مجمره‌گردان باشد   گُل فروکرده بدان مجمره دامان باشد

(دیوان ۴۸۳)

ظهوری ترشیزی به سوختن سپند در مجمره برای دفع گزند اشاره می‌کند:

سپهر مجمره‌گردان برای دفع گزند   سپند پرتو خورشید و ماه می‌سوزد

(هم از دهخدا، با افزودن ارجاعات و قدری تغییر) هاشم جاوید (احتمالاً با استفاده از دهخدا) مجمره‌گردان را با افزودن برخی جزئیات تعریف کرده، که به هر حال گویاتر است: خدمتگزار خواهشگری است که به امید پاداش مجمره‌گردانی می‌کند و بخور و اسپند در آتش می‌اندازد تا فضا را خوشبو کند. (حافظ‌جاوید ۳۴۲)

۲. گوشه: با ایهام به گوشهٔ چشم (نک. ح ۳۹/۴.)

خیل خیال: به دلیل تناسب آهنگ و جناس (از نوع وسط) بسیار در اشعار آمده است؛ سلمان:

آنچه از خیل خیالت بر دل سلمان گذشت   بر سرش بگذر شبی تا با تو گوید سرگذشت

(دیوان ۶۶)

خود حافظ، در قطعه:

از بـرای مـقدم خـیل خـیالت مـردمان　　　زَآشک رنگین در دیار دیده آیین بسته‌اند

۳. اوج: در مورد آفتاب، به گفتهٔ ابوریحان: «بلندترین جای آفتاب است که آفتاب بدو رسد از کرهٔ خویش.» (التفهیم ۱۱۶) (نیز نک. «اوج» در: ح ۱۱۰/۱.)

زوال: در اصطلاح نجوم، مقابل اوج است. هم ابوریحان: «فروشدن او [=آفتاب] به شب، پیش از فروشدن شفق. و این حال او را غَیبت خوانند و ناپدید شدن به مغرب.» (همان ۱۱۴) مولانا:

تو خورشیدی و جـانها سـایهٔ تـو　　　نه چون خورشید گردون در زوالی

(کلیات ۶،۶۴)

آفتاب: قزوینی: پادشاه؛ که ضبطی کاملاً مرجوح است، چه بیت را از یک عـنصر نجومیِ مرتبط با اوج و زوال محروم می‌کند. اقدم نسـخ هـم «آفـتاب» دارنـد. (دفتر دگرسانیها ۲، ۱۳۳۰)

۴. صورت بازبستن: = صورت بستن = نقش کـردن، تـصویر کشـیدن، نگـاشتن؛ سعدی:

چنین صورت نبندد هیچ نقّاش　　　مَعاذَ اللّه، من این صورت نبندم

(غ ۳۷۵)

[در لخت دوم به مـعنی تـصوّر کـردن است ـ م] صـورت‌بند = مـصوِّر و نـقاش؛ امیرخسرو:

منظری بود بس کشیده بلند　　　چشم‌بند هزار صـورت‌بند

(دهخدا)

به همین معنی در بیت خود حافظ:

خدا چو صورت ابروی دلگشای تو بست　　　گشاد کار من اندر کـرشمه‌های تـو بست

طغرانویس ابرو: خرّمشاهی بر آن است که حافظ ابرو را به طـغرا تشـبیه کـرده و برای تأکید مبالغه، آن را طغرانویس شمرده است. ایشان به این بیت او استناد کرده‌اند:

ای که انشای عطارد صفت شوکت تست

عقل کل چاکر طغراکش دیـوان تـو بـاد

(حافظ‌نامه ۲،۱۱۲۵) شکی نیست که «طغراکش» در بیت اخیر، از مقولهٔ چـاکـر و خادم است. اگر من اشتباه نکرده باشم و ایشان به چنین معنایی در بیت متن قایل بوده باشند، باید عرض کنم که در این بیت به هیچ روی معنایی چون خادم و چاکر ندارد

بلکه به معنی آفرینندهٔ ابروی طغراگونهٔ معشوق (خداوند) است، یعنی آن‌که شکل انسان را به فحوای «یُصَوِّرُکُمْ فی الارحام» (آل‌عمران ۶) رقم می‌زند. شاعر در اینجا می‌گوید: آفریننده و نقاش و مصوّر کایناتْ نقشی به زیبایی تو نکشیده است. باید به اعتبار تشبیه و تفاوت آن در موارد مختلف توجه داشت. بدین لحاظ، اعتبار طغرانویس در اینجا نه چاکری و خدمتگزاری بلکه توشیح و امضاکنندگی است، زیرا کشیدن طغرا در مکاتیب و مناشیر در حکم امضای آن و موقوف تأیید و امر سلطان بوده است، و در اینجا حضرت حق، که هیچ چیز بدون امضا و طغرای او اعتبار و قابلیت اجرا ندارد. (دربارهٔ طغرا، نک. ح ۷۲/۶.)

۵. آشفته گفت: ایهام: الف. شرحی که از حال تو (دل) داد آشفته بود. (اسناد آشفته گویی به صبا) همچنان‌که در این بیت صبا را پریشان‌گو خوانده است:

نشان یار سفرکرده از که پرسم راست   که هرچه گفت برید صبا، پریشان گفت

در هر حال، صبا از آن روی که باد و سرگردان است، و نیز از آن جهت که بر زلف آشفتهٔ یار می‌وزد، پریشان و آشفته گوست. ب. شرح صبا از حال تو دلالت بر آشفتگی تو (در لابه‌لای چین و شکن زلف) داشت. (انتساب آشفتگی به دل)

۶. نوبهار: اینجا هم ایهام دارد: الف. آغاز بهار و بهار نو؛ ب. بتخانه، از آن روی که نماد زیبایی و افسونگری است. (نک. «نوبهار» در: ح ۳۸۶/۱.)

آمدن بهار و نوروز را همواره پیامی برای مهر و آشتی میان انسانها دانسته‌اند. شاعر به همین دلیل از دلدار می‌خواهد تا قهر، عتاب و اِعراض را کنار بگذارد و با صلح و صفای جهان هماهنگ شود.

۷. هلال ماه را در اشعار فراوان چون حلقه یا گوشواره‌ای در گوش آسمان توصیف کرده‌اند؛ معزّی، در رباعی معروف، که به بدیهه به هنگام دیدن هلال سرود:

ای ماه، چو ابروان یاری گویی   یا نی، چو کمان شهریاری گویی

نعلی زده از زرّ عیاری گویی   در گوش سپهر گوشواری گویی

نظامی، در تحمید:

ناف شب از مشک‌فروشان اوست   ماه نو از حلقه‌بگوشان اوست

(مخزن ۶)

۸. پیش چیزی بازرفتن: همان به پیشباز رفتن یا به استقبال رفتن

۹. حدیقه: (عربی: حدیقة) = زمین دارای گیاه مثمر و نخل، باغ و بستان که گِرد آن دیوار کشیده باشند. برخی آن را تخصیص به باغ نخل و انگور داده‌اند؛ جمع: حَدائق

(لسان‌العرب) عنوان منظومهٔ معروف سنایی: حدیقة الحقیقة و شریعة الطّریقة، و به صورت جمع نیز نام کتاب معروف رشیدالدین وطواط در بدیع: حدائق السِّحر فی دقائق الشعر؛ حدیقهٔ بینش = باغ چشم، باغ نظر (۲۱/۶) واژهٔ «حدیقه» تبادر به «حدقه» (به قرینهٔ «بینش») دارد، که قضا را با آن از یک مادّه است: حَدَقَة = سیاهیِ گِرد در وسط چشم؛ جمع: اَحداق؛ حدیقه هم، چنان‌که دیدیم، باغی است دیوار کشیده بر گرداگرد آن. (همان فرهنگ) «حدیقهٔ بینش» در حافظ با تعابیری چون لوح بینش و نقطهٔ بینش نیز آمده است. همچنین در بیت متن، غرض شاعر بیان تناظر و روبرویی سیاهی چشم (مرکز بینش) با خال معشوق است، و مردم چشم خود را چونان عکسِ (= بازتابِ) خال معشوق دانسته، از فرط نگریستن (توجه و تمرکز کامل) به آن. (در این باره، نک. ح ۹۴/۳.)

این بیت، هم از نظر دستنگاشتهای کهن اصیل است، و هم چند مورد مشابه در حافظ از این مضمون وجود دارد که به گمان من نشان دهندهٔ علاقهٔ او به آن است. معمولاً در چاپهای دیگر، از قزوینی و دیگران، هم هست. بنا بر این نمی‌دانم چرا جناب نیساری آن را «اضافه بر متن» خوانده‌اند؟ (نک. پیشین ۱۳۲۸.)

۱۰. شرح نیازمندی: در حکایتی معروف، به نقل نظامی عروضی آمده است که یکی از دبیران خلفای عباسی، به هنگام نگارش مکتوبی از زبان خلیفه به والی مصر، کنیزک وی بانگ می‌زند که: «آرد در خانه نیست» و دبیر نیز ناخودآگاه عین عبارت را در میان نامه درج می‌کند. خلیفه، پس از استطلاع از قضیه و روشن شدن واقع حال، در سخنی عبرت‌آموز می‌گوید: «دریغ باشد خاطرِ چون شما بُلَغا را به دست غوغاءِ مایحتاج بازدادن.» (چهارمقاله ۲۸) ای کاش این لطف و کرم شامل حال خواجه نیز می‌شد تا گرد کدورتی بر ضمیر او از جهت نیازهای زندگی نمی‌نشست.

ملال تو: ضمیر «تو» به خواجهٔ مورد نظر (احتمالاً وزیر) بازمی‌گردد. شاعر به تلویح بیان می‌کند که نیازهایش یکی دوتا نبوده، تا بدان‌جا که شنیدن سیاههٔ دراز آن نیازها موجب ملال مقام مذکور می‌شده است.

در صدر خواجه: قزوینی: در پیش شاه؛ اگرچه قدیمترین نسخ (ایاصوفیه ۸۱۳) مطابق با قزوینی است، لیکن نسخ بعدی همان ضبط خانلری را دارند، و نیساری هم همان را اختیار کرده. این خود پیداست که شاعر برای رفع هرگونه نیازمندی خویش تا وزیر یا دیگر مقامات بوده‌اند یکراست پیش شاه نمی‌رفته است.

۱۱. کُمند: به گمانم استعاره از زلف باشد، زلف کج یعنی پر از چین و شکن،

چنان‌که «خیال کج» به طریق ایهام به همین کجی ناظر است. اصل معنی «خیال کج» هم به معنی هرگونه فکر خام یا آرزوی دست‌نایافتنی است، همچنان‌که در این بیت او با ایهامی مشابه در مورد کجی ابرو آمده است:

از خم ابروی توام هیچ گشایشی نشد　　　وه که درین خیال کج عمر عزیز شد تلف

همچنین این‌که سرهای بسیار در کمند زلف معشوق اسیرند، در این بیت او هم آمده (که ضمناً قرینه‌ای گویاست بر این‌که «کمند» همان زلف یار است):

در زلف چون کمندش، ای دل مپیچ، کانجا　　　سرها بریده بینی بی جرم و بی جنایت

سودا پختن: هوس و خیال و آرزوی باطل یا محال داشتن، تصوّر حصول چیزی ناممکن کردن؛ سنایی، در «سیرالعباد»:

همه را کرده مست و سوداپز　　　سایه و جنبش قبالهٔ رَز
(مثنویها ۲۰۷)

سعدی:

دلم از پختن سودای وصال تو بسوخت　　　تو منِ خام‌طمع بین که چه سودا دارم
(غ ۳۸۸)

نظیر آن: خیال پختن (نک. ح ۶۷/۴.)

* * *

غزل بیشتر متمرکز بر جلوه‌های مختلف حسن و جمال محبوب است. نخست از «جمال» سخن می‌رود، و آنگاه خال، ابرو، زلف، رخ و غیره توصیف می‌شود، که همین نحوهٔ تشکّل نشان می‌دهد که شاعر قصد داشته «جمال» را سرلوحهٔ شعر قرار دهد و پس آنگاه زیرمجموعه‌های آن را یک‌یک به میان آورد، اگرچه برخی چون ابرو و زلف، هرکدام در دو بیت مبنای مضمون قرار گرفته است، اما به هر حال اکثریت قاطع ابیات به این جلوه‌های زیبایی اختصاص دارد. حال، وقتی سخن از اجزای جمال می‌رود یکی از مضامین کاملاً مرتبط با آنها همان چیزی است که با عنوان تناظر رائی و مرئی (چشم شاعر و زیبایی معشوق) از آن سخن گفتیم، و این تناظر، خود حاکی از استغراق نظر شاعر در منظور است: در بیت ۲ شاعر می‌گوید که صحن دیدهٔ خود را شسته یا به اصطلاح آب و جارو کرده است بدین امید که خیال معشوق در این منزل فرود آید (به گفتهٔ خود او: شاه‌نشین چشم من تکیه‌گهِ خیال تست... ۴۰۳/۶) که حاکی از اینهمانی یافتن چشم با خیال یار به دلیل انس بسیار این چشم با جمال یار

است، اگرچه شاعر جایگاه دلدار را برتر از آن می‌داند که به چنین ویرانه‌ای درآید، چنان‌که در این بیت او هم می‌بینیم:

می‌رفت خیال تو ز چشم من و می‌گفت: هیهات از این گوشه که معمور نمانده‌ست

مورد گویاتر و ظریفتر از این تناظر و رویارویی، بیت ۹ است، که چشم شاعر آنچنان محو و مستغرق در خال دلدار است که مردمک او چون نقشی است که از خال سیاه یار بر چهرهٔ او افتاده است. بیت آخر هم بیانگر همان حسرتی است که شاعر در بیت ۲ بیان داشت: شأن و شوکت معشوق بسی فراتر از آن است که شاعر آرزوی وی را در دل بپرورد:

ملوک را چو رهِ خاکبوس این در نیست کی التفات مجال سلام ما افتد؟

۱ ای خونبهای نافهٔ چین خاک راه تو
خورشیدْ سایه‌پرورِ طرْفِ کلاه تو

۲ نرگس کرشمه می‌برد از حد، برون خرام
ای جان فِدای شیوهٔ چشم سیاه تو

۳ خونم بخور، که هیچ مَلَک با چنان جمال
از دل نیایدش که نویسد گناه تو

۴ آرام و خواب خلق جهان را سبب تویی
زان شد کنار دیده و دل تکیه‌گاه تو

۵ با هر ستاره‌ای سر و کاریست هرشبم
از حسرت فروغ رخ همچو ماه تو

۶ یاران همنشین همه از هم جدا شدند
ماییم و آستانهٔ دولت‌پناه تو

۷ حافظ، طمع مبُر ز عنایت، که عاقبت
آتش زند به خرمن غم دود آه تو

۱. فرّخی سیستانی:

ای برگذشته از ملکان پایگاه تو   قدر تو بر سپهر برآورده گاه تو
(دیوان ۳۳۹)

عماد فقیه، با شباهتهایی با شعر حافظ:

ای بر کنار دیده و دل تکیه‌گاه تو   زرد است روی من ز دو چشم سیاه تو
(دیوان ۲۴۶)

این بیت عماد هم شباهتی به مطلع حافظ دارد:

هرجاکه کرده‌ای گذر، ای عنبرین‌سرشت   بوی عبیر می‌دمد از خاک راه تو

خاک راه، خونبهای نافه: مبتنی است بر برتری خاک چیزی (بی‌ارزش‌ترین چیز او) بر خون کسی (ارزشمندترین چیز وی) همچنان‌که می‌گوید:

گلی کان پایمال سرو ماگشت   بود خاکش ز خون ارغوان به

پیداست نافه از خون است. همچنین بیت بر مبنای تناسب «خاک و خون» قرار دارد که بسیار با هم می‌آیند به نحوی که به صورت همین ترکیب مصطلح شده است؛ سلمان:

مـــثلّثیست غـبار عـبیر درگـاهت　　　که خاک اوست به از خون نافهٔ ختنش

(دیوان ۵۴۱)

سایه‌پرور: (صفت مفعولی مرخّم است، به‌رغم ظاهر آن، که صفت فاعلی می‌نماید.) کنایه از آسوده؛ انجمن‌آرا. کسی را گویند که پیوسته به فراغت و آسودگی برآمده باشد. =سایه پرورده؛ برهان. (دهخدا) ساختمان این ترکیبْ شبیه «خانه‌پرور» (= پرورده در خانه) در این بیت اوست:... شمشاد خانه‌پرور من از که کمتر است؟ (۴۰/۱)

در اینجا هم شاهد تشبیه مضمر همراه با تفضیل هستیم: نخست خاک راه معشوق به نافه مانند و با گفتن این‌که این خاکْ خونبهای نافه است بر تر از آن انگاشته می‌شود. به همین سان طرف کلاه به خورشید تشبیه و با ذکر پرورش خورشید در سایهٔ این کلاه به تفضیل بدل می‌شود. و اما شاعر از آن روی چنین می‌گوید که خورشید کلهدار فلک است؛ نجیب‌الدین جرباذقانی:

فروگذاشته خورشید ریشهٔ دستار　　　بدانک بر تو مسلّم بود کلهداری

(نقل از مونس‌الاحرار ۳۱۳)

این شاعر نیز همان کاری را کرده است که حافظ، چون کلهدار راستین را نه خورشید بلکه معشوق خود خوانده، چنان‌که با آویختن ریشهٔ دستار خود (پرتوهای خویش) کلهداری را از خود سلب و به یار تفویض کرده است. نیز از آنجا که سایه و خورشید در تضاد با همدیگرند سایه ایهام تضاد با خورشید پیدا می‌کند، میان معنای معمول سایه و لطف و برکت وجود یار، و بدین‌سان خورشید زیر سایهٔ معشوق قرار می‌گیرد.

۲. شیوه: حالت افسونگری و فریبایی (نک. ح ۲۸۲/۳.)

در اینجا هم چشم یار به صورت مضمر یا پوشیده به نرگس مانند می‌شود و با برون رفتن یار برای خُرد و خوار کردن چشم نرگس بر آن تفضیل می‌یابد:

به یک کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد　　　فریب چشم تو صد فتنه در جهان انداخت

نیز در قیاس معشوق با پدیدارهای طبیعی و برتری او بر آنها:

گل ز حد برد تنعّم، به کرم رخ بنمای　　　سرو می‌نازد و خوش نیست، خدا را، بخرام

۳. از دل کسی آمدن: =راضی شدن دل او به چیزی یا کاری؛ همین است که امروز می‌گوییم: دلش نمی‌آید که چنین کند، یا: آیا دلت می‌آید که چنین کنی؟ نظیر آن: دل دادن (نک. ۱۹/۲ م و ح.)

۴. آرام ـ خواب: با دیده ـ دل دارای لفّ و نشر مشوّش است، چون آرام به دل مربوط است و خواب به دیده.

کنار: ایهام میان پهلو و دامن؛ دیده و دل، هردو به دامن تشبیه شده‌اند، از آن روی که در آن آرام می‌گیرند یا می‌خوابند.

۶. آستانهٔ دولت‌پناه: یعنی به فرمودهٔ خود خواجه:... دولت درین سرا و گشایش درین در است (۴۰/۴)

۷. دود: ایهام تضاد با آتش: الف. معنی معروف؛ ب. اندوه و آه (در مورد این معنی، نک. ح ۸۲/۳.)

از آنجا که «دود» خود به معنی غم و اندوه و آه است، این‌که غم و آه کسی آتش به خرمن غم او بزند و غم او را نابود کند به پارادوکس همانند است.



بارها دیده‌ایم و گفته‌ایم که حافظ ما را میان تغزل و مدح یا عرفان و مدح در تردید می‌اندازد. گاهی نشانه‌هایی کوچک یا نامحسوس می‌بینیم که می‌توان آنها را حمل بر مدح کرد، اگرچه این که به طور قطع حکم بر مدحی بودن آنها کنیم به منزلهٔ خطرپذیری است، ضمن این‌که به فرض وجود یکی دو بیت صریحاً مدحی نیز نمی‌توان آن را به سایر ابیات تسرّی داد. یکی از غزلهای او که از این لحاظ شبیه شعر حاضر است این است:

هرچند پیر و خسته‌دل و ناتوان شدم　　　هرگه که یاد روی تو کردم، جوان شدم

غزل اخیر را عموماً یا غالباً عرفانی تلقی کرده‌اند، که چنین نیز هست، اگرچه در بیتی می‌گوید:

ای گلبن جوان، برِ دولت بخور، که من　　　در سایهٔ تو بلبل باغ جهان شدم

که واژهٔ «دولت» درست مثل بیت ۶ از غزل حاضر است، که همراه با «گلبن جوان» می‌تواند افادهٔ ممدوحی جوان کند که تازه به دولت رسیده است. آنچه تا حدودی می‌تواند تقویت‌کنندهٔ ظنّ مدحی بودن بیت ششم این غزل باشد اقتفای حافظ از قصیدهٔ مدحی فرّخی است و نیز این‌که در بیت ۴ «آرام و خواب» جهانیان را مرهون

وجود مخاطب دانسته است. اثبات‌کنندهٔ حدس من غزل ۴۰۵ است که واژهٔ «دولت» در قسمت عاشقانهٔ شعر با بیت مدحیِ آخر مقرون است. (نک. شرح همان غزل، سخن پایانی.) البته حکم کردن دربارهٔ نیّت کسی امری بی‌اندازه دشوار و خطیر است (همچنان‌که این نگارنده هم تاکنون و در این‌گونه موارد، در عین اعلام حدس خود کوشیده است که شرط احتیاط را به جای آورد.) در هر حال، یکی از هنرهای مسلم حافظ امتزاج مدح با تغزل یا عرفان در ترکیبی موزون و به‌اصطلاح شیر و شکری است، که همین هم کار تشخیص محتوی هرکدام را دشوارتر می‌سازد.

۴۰۲

۱ ای قبای پادشاهی راست بر بالای تو
تاج شاهی را فروغ از گوهر والای تو

۲ آفتاب فتح را هردم طلوعی می‌دهد
از کلاه خسروی، رخسار مه‌سیمای تو

۳ گرچه خورشید فلک چشم و چراغ عالَم است
روشنایی‌بخش چشم اوست خاک پای تو

۴ جلوه‌گاه طایر اقبال گردد هرکجا
سایه اندازد همای چتر گردون‌سای تو

۵ در رسوم شرع و حکمت، با هزاران اختلاف
نکته‌ای هرگز نشد فوت از دل دانای تو

۶ آب حیوانش ز مِنقار بَلاغت می‌چکد
طوطی خوش‌لهجه، یعنی کِلک شَکّرخای تو

۷ آنچه اسکندر طلب کرد و ندادش روزگار
جرعه‌ای بود از زلال جام جان‌افزای تو

۸ عرض حاجت در حریم حضرتت محتاج نیست
راز کس مخفی نماند با فروغ رای تو

۹ حافظ اندر حضرتت لاف غلامی می‌زند
بر امید عفو جان‌بخش جهان‌بخشای تو

۱. سعدی:
راستی گویم به سروی ماند این بالای تو
در عبارت می‌نیاید چهرهٔ زیبای تو
(غ ۴۸۳)

راست: ایهام: الف. به طور راست یا قائم (مثل اندام) ب. به حقیقت؛ ج. متناسب، زیبنده، یا به قول قدما بِاَندام و چُست

را: نشانهٔ فکّ اضافه (=فروغ تاج شاهی...)

تاج شاهی را فروغ از: قزوینی و سایه: زینت تاج و نگین از؛ ضبط خانلری مطابق با قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) است.

۲. فتح باب: این توضیح از آن روست که با توجه به عناصر بیتْ احتمال می‌دهم معنی این اصطلاح نجومی، مقصود شاعر بوده باشد. ابوریحان: «هرآن دو کوکب که خانه‌هاءِ ایشان به مقابلهٔ یکدیگرند چون میان ایشان اتصال [= قِران، مقارنه، اجتماع، مجامعه ـ م] بوَد او را فتح باب خوانند، اَی گشادنِ در.» (التفهیم ۴۹۸)

کلاه ـ ماه: رابطهٔ این‌دو را در این بیت حافظ می‌توان دید:

شکل هلال هر سرِ مه می‌دهد نشان از افسر سیامک و ترک کلاه زَو

رخسار مه‌سیما: سیما: در عربی سُومَة، سِیمَة و سیمیاء یعنی علامت یا نشان، و واژهٔ «سیما» هم به همین معنی است، و «ی» در آن بدل از «و» است. خدای تعالی فرموده است: تَعْرِفُهُمْ بِسیماهُمْ (بقرة ۲۷۳) و: سیماهُمْ فی وُجوهِهِمْ مِنْ اثرِ السُّجود (فتح ۲۹) (لسان‌العرب) سیما =نشان و علامتی که شناخته شود بدان خیر و شر؛ ظهیری سمرقندی: «مردی مصلح می‌نمایی و سیمای صیانت و سَداد در ناصیهٔ تو پیداست.» سندبادنامه ۳۰۲؛ نظامی:

رُخش سیمای کم‌رختی گرفته مزاج نازُکش سختی گرفته

(خسرو و شیرین ۶۵)

قیافه، چهره، صورت؛ خاقانی:

چون آینه نفاق نیارم که هر نفس از سینه زنگ کینه به سیما برآورم

(دیوان ۲۴۵)

نظامی:

چو شیرین دید در سیمای شاپور نشان آشنایی دادش از دور

(پیشین ۶۵)

(دهخدا، با گزینش شاهدها و افزودن ارجاعها) ظاهراً معنی اخیر از تصرفات پارسی‌زبانان است. حال در مورد صفت «مه‌سیما» اگر به صورتی از این دست توجیه کنیم که نشان و اثر ماه در چهره هست، «رخسار» و «سیما» مشمول مترادف نخواهند بود، اما اگر، چنان‌که در پارسی رواج دارد، سیما را به معنی چهره و رخسار بگیریم مترادف به شمار می‌آیند. همچنین در حافظ یک بار هم به صورت «ماه‌سیما» به کار رفته است. (۴/۶)

در بیت متن، شاعر می‌گوید: هر بار که چهرهٔ تو از کلاه شاهوار تو آشکار می‌شود

نشانهٔ فتحی تازه و فیروزی بر دشمن است.

۳. خاک پای ممدوح به صورت مضمر به خورشید تشبیه، و با ذکر این‌که این خاک به آن روشنی می‌دهد بر آن تفضیل داده شده است.

۴. اقبال: ممکن است ایهامی هم به این اصطلاح نجومی (به قرینهٔ طایر و گردون) داشته باشد. اقبال در نجوم، عکس ادبار است، و آن بودن کوکب است در وتدها. وتد: جمع آن اوتاد، برجهایی که در چهار جهت منطقةالبروج همچون میخ قرار دارند. (نک. بیرونی، التفهیم ۴۸۶ـ۴۸۷؛ و مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی، ذیل «اقبال و ادبار».)

سایه انداختن همای چتر: سلمان:

چتر انصاف تو چون ظلّ همای اندازد　　　کبک در سایهٔ او خنده زند بر شهباز

(دیوان ۵۳۴)

۶. ش: شناسهٔ اضافیِ مقدّم واقع شده، متعلق به «بلاغت» (آب حیوان از منقار بلاغتش می چکد.)

کلک شکّرخا: این نگارنده در اینجا هم احتمال می‌دهد که جزءِ «خای» به معنی مغلوب و خرد و خوارکننده باشد، و نه صرفاً جونده و خورنده، همچنان‌که در مورد «یاقوت شکرخا» احتمال داده‌ام. (نک. ح ۲۸۲/۱.) به همین‌سان در خصوص جزءِ «سا» در ترکیب «سمن‌سا» (نک. ح ۲۸۲/۴.)

عین لخت اول در ۳۰/۸ تکرار شده. شاعر در آنجا کلک خود را می‌ستاید، و در اینجا خامهٔ ممدوح را.

۷. اسکندر: نک. ح ۵/۵؛ آب حیوان: نک. ح ۴۰/۹.

۸. خود خواجه:

ارباب حاجتیم و زبان سؤال نیست　　　در حضرت کریم تمنّا چه حاجت است؟

۹. جهان‌بخشای: عفوکنندهٔ جهان (=مردم جهان، مجاز، به علاقهٔ ذکر مکان و ارادهٔ مکین)

حافظ اندر...: قزوینی بیت را با تفاوت بسیار دارد:

خسروا، پیرانه‌سر حافظ جوانی می‌کند　　　بر امید عفو جان‌بخش گنه‌فرسای تو

در چاپها هم به اختلاف آمده. سایه لخت اول را مثل قزوینی دارد، و لخت دوم: بر امید لطف جان‌بخش جهان‌بخشای تو؛ عیوضی لخت اول را مثل قزوینی و سایه دارد. نائینی ـ نذیر احمد عیناً مثل خانلری است و انجوی تقریباً مطابق آن؛ بقیه هم میان اینها

در نوسان‌اند. در مورد ضبط خانلری، می‌توان چنین استدلال کرد که لاف غلامی زدن را نمی‌توان جرم یا گناه خواند تا برای آن طلب عفو شود، مگر این‌که بگوییم برای مبالغه در عظمت شأن ممدوح، حتی لاف غلامی را نیز جرم شمرده است. در باب ضبط قزوینی هم اگر تاریخ ۷۶۰ را برای سرایش شعر به درستی ذکر کرده باشند، خواجه در این ایام حدّاکثر در میانسالی بوده، و نه پیری تا بتوان سخن از پیرانه‌سر گفت. البته حسن ضبط خانلری انطباق آن با قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) است، و ترجیح آن به هر حال کاری اصولی است. و اما این‌که طبعها تا بدین حد مختلف‌اند احتمالاً به دلیل شکوک و شبهاتی بوده است که برخی را ذکر کردم. جناب نیساری هم ظاهراً شعر را قصیده تلقی کرده و به هر حال در دفتر دگرسانیها نیاورده‌اند تا بتوان بررسی دقیقتری از نظر نسخ در باب بیت صورت داد.

* * *

برخی گفته‌اند حافظ شعر را در میانهٔ سال ۷۶۰ به مناسبت پیروزی شاه شجاع بر دو طایفهٔ جرمایی و اوغانی سروده، اگرچه پس از آن، میانجی‌گری خواجه شمس‌الدین محمد زاهد را در مورد آنان پذیرفته و عفوشان کرده (در آخر شعر هم سخن از عفو شاه رفته است.) «سایه اندازد همای چتر...» یادآور شعر خود شاه شجاع است:

منم آن کس که اوج همّت من   رفعت چرخ مختصر داند

و:

همای همت خود را ز بهر مرداری   به کرکسان زمانه چرا کنم همسر؟

(نک. دستغیب، حافظ‌شناخت ۲،۶۷۵.) نیز گفتنی است که در بیت ۵ و ۶ در مورد دانش و بلاغت شاه شجاع، هیچ‌کدام مبالغه‌ای آنچنانی نیست. او علوم عصر را به خوبی آموخته بود و آثار منظوم و منثور بازمانده از وی نیز گویای بلاغت او و تسلط وی بر تازی و پارسی است.

۱ تـاب بـنفشه مـی‌دهد طُرّهٔ مُشکسای تـو
پـردهٔ غـنچه مـی‌درد خـندهٔ دلگشای تـو

۲ ای گلِ خوش‌نسیمِ من، بلبل خویش را مسوز
کـز سر صـدق مـی‌کند، شب هـمه شب دعـای تـو

۳ مـن کـه مـلول گشـتمی از نـفس فـرشتگان
قـال و مـقال عـالَمی مـی‌کشم از بـرای تـو

۴ مهر رخت سرشت من، خاک درت بهشت من
عشـق تـو سـرنبشت مـن، راحت مـن رضـای تـو

۵ دلق گـدای عشـق را، گـنج بـود در آسـتین
زود بـه سـلطنت رسـد، هـرکه بـود گـدای تـو

۶ شاه‌نشین چشـم مـن، تکـیه‌گـه خـیال تست
جـای دعـاست، شـاه مـن: بی‌تو مـباد جـای تـو

۷ شور شراب عشـق تـو، آن نـفَسم رود ز سـر
کـاین سـرِ پـرهوس شـود خـاکِ درِ سرای تـو

۸ خوش چمنیست عارضت، خاصه که در بهار حسن
حـافظ خـوش‌کلام شـد مـرغ سـخن‌سرای تـو



۹ دولت عشق بین کـه چـون از سـر فـقر و افـتخار
گـوشهٔ تـاج سـلطنت مـی‌شکند گـدای تـو

۱۰ خرقهٔ زهد و جام می، گرچه نـه درخـور هـم‌انـد
ایـن هـمه نـقش مـی‌زنم از جـهت رضـای تـو

۱. غزلهای همروال این بسیارند و آنچه ذکر خواهد شد نمونه‌هایی از آنهاست؛ مولانا دو غزل، از جمله:

سـنگ شکـاف مـی‌کند در هـوس لقـای تـو
جـان پـر و بـال مـی‌زند در طـرب هـوای تـو
(دیوان ۵،۲۷)

عراقی:

ای دل و جـــان عـــاشقان، شـــیفتهٔ لقـــای تـــو
ســـرمهٔ چشـــم خســـروان، خـــاک در ســـرای تـــو

خواجو:

ای شب قـــدر بـــیدلان، طـــرّهٔ دلربـــای تـــو
مـــطلع صـــبح صـــادقان، طـــلعت دلگشـــای تـــو
(دیوان ۷۵۲)

ابن یمین:

آب حـــیات مـــی‌چکد، از لب جـــانفزای تـــو
راحت روح مـــی‌دهد، خـــندهٔ دلگشـــای تـــو
(دیوان ۲۸۰)

تابِ بنفشه می‌دهد: = تاب به بنفشه می‌دهد. کاربرد کسرهٔ بـدل از «بـه» (حـرف اضافه) بسامد چنان بالایی در زبان پارسی دارد که در بسیاری از مواردِ الحـاق اسـم مصدر یا حاصل مصدر به کلمهٔ بعدی، می‌توان گفت که کسره بدل از «به» است، مثل: زحمتِ من داد (=زحمت به من) رغبتِ شعر دارد (=رغبت به شعر) خواجو:

چرا حرام کند خواب بر دو دیدهٔ من   اگر نسیم سحر خوابِ پاسبان آرد؟
(دیوان ۲۳۹)

(= خواب به پاسبان) خود خواجه:... من نـمی‌خواهـم نـمودن بـیش ازیـن ابـرامِ دوست (= ابرام به دوست ۶۳/۵) نیز:... تا زنم آبِ در میکده یک بار دگر (= آب به در میکده ۲۴۷/۲) با «تاب»:

بنفشه دوش به گل گفت و خوش نشانی داد   کـه تـابِ مـن بـه جـهان طرّهٔ فـلانی داد

تاب دادن: ایهام: الف. چین و شکن دادن؛ ب. چرخاندن یا افشاندن به این و آن‌سو؛ ج. خشم دادن، خشمگین کردن یا بیقرار سـاختن؛ مـعنی اخیر در ایـن بـیت، دارای وضوح بیشتری است (مرادْ «تاب» در مورد اول است):

از هـــمچو تـــو دلداری، دل بـرنکنم، آری   چون تاب کشم، باری، زان زلفِ بتاب اولیٰ

واژهٔ «تاب» در حافظ در موارد متعدد به معانی یاد شده آمده است. (نک. ح ۱/۲.)

طرّهٔ مشکسا: پسوند «سا» (صفت فاعلی مرخّم = ساینده) در اینجا دارای دو معنی است: الف. ساینده، از آن روی که هر چیزی را که بسایند بـوی آن بـیشتر پـراگـنده می‌شود، چون مشک، غالیه، سمن و غیره. ب. خرد کـننده، مـغلوب کـننده، بـه زیـر

آورنده؛ بنا بر این در اینجا طرّهٔ یار از سویی پیچ و تاب و چین و شکنی همچون بنفشه دارد، و او را هم از رشک به خشم و بیقراری می‌اندازد، و از سوی دیگر آنچنان خوشبوست که هم گویی مشک را می‌ساید، و هم آن را خُرد و مغلوب بوی خود می‌کند. (در مورد معنی اخیر، نک. «سمن‌سا» در: ح ۲۸۲/۴.)

در اینجا طرّهٔ یار به صورت مضمر به بنفشه تشبیه شده و همزمان با تاب دادن به بنفشه (= خشمگین و بیقرار کردن آن) بر آن تفضیل یافته است. به همین سان خندهٔ یار به غنچه مانده، و با دیدن پردهٔ غنچه از آن برتر نهاده شده است.

۲. خوش‌نسیم: دربارهٔ «نسیم» (= بو و رایحه) پیشتر توضیح داده شده. به معنی اخیر نیز به همان اندازه رایج است که به معنی باد آرام؛ ادیب صابر:

نسیم نسترن بفزود جانم　　　مگر در وی نسیم زلف یار است؟

(دیوان ۱۲۶)

نظامی، دربارهٔ لیلی به هنگام تماشای بوستان:

چون گل به میان سبزه بنشست　　　بر سبزه ز سایه گل همی بست

هرجا که نسیم او درآمد　　　سوسن بشکفت و گل برآمد

(لیلی و مجنون ۹۸)

«خوش‌نسیم» نیز ترکیبی رایج است؛ عماد فقیه:

خاکش پس از وفات شود خوش‌نسیم‌تر　　　مانند مشک ناب گر آید برون ز پوست

(دیوان ۲۹)

خود خواجه:

شیراز و آب رکنی و این باد خوش‌نسیم　　　عیبش مکن، که خال رخ هفت کشور است

نیز ترکیب «مشک‌نسیم» (= مشکبو) نظامی:

گلِ کافور بوی مشک‌نسیم　　　چون بناگوش یار در زر و سیم

(هفت پیکر ۳۱۸)

خواجو:

کی آمدی ز تتار، ای صبای مشک‌نسیم؟　　　بیا بیا، که خوشت باد، ای نسیم شمیم

(دیوان ۴۶۹)

(نیز نک. ح ۲۹/۱.)

۳. نزاری، او نیز در غزلی همروال، مضمونی شبیه بیت حاضر دارد:

دشمن و دوست گو بکن هر غرضی که ممکن است

جور همه جهانیان من بکشم برای تو

(دیوان ۱، ۳۷۰)

قال و مقال: قال (مصدر مجرّد) = سخن گفتن؛ مقال (مصدر میمی) به همان معنی؛ «قال و مقال» هم مثل «قیل و قال» یا «قال و قیل» معمولاً در شرّ گفته می‌شود، یعنی سر و صدا و جرّ بحث بسیار. (با بهره گیری از لسان‌العرب) =گفتگو، هیاهو (دهخدا، که تنها همین بیت حافظ را به‌شاهد آورده است.)

معنی عامّ و سادهٔ بیت روشن است: هیاهو و تشنیع و تفسیق خلق را به خاطر معشوق بر خود هموار کردن، اما می‌توان آن را چنین نیز تفسیر کرد: من (نوعی) پیش از نزول به این جهان، علم اجمالی داشتم، و در عین حال طبعی آنچنان لطیف (به‌دلیل تعلق به عالم ارواح) داشتم که حتی نفس ملایک (که در آنجا با آنان محشور بودم) نیز مرا می‌آزرد؛ اما با نزول به عالم تضاد و تفرقه، ناگزیرم این تضادها و آشفتگیهای عالم خاک را به خاطر بازگشت به سوی تو تحمل کنم. همچنین در اینجا «عالم» را، هم می‌توان به معنی خود لفظ گرفت، یعنی عالمی که همه چیز آن بر مدار ناسازگاری و پریشیدگی است، و هم مجاز به علاقهٔ مکان و مکین (=اهل عالَم).

در هر حال، و قطع نظر از این‌که بیت را به صورت عام یا خاص معنی کنیم، بی‌اندازه لطیف است.

۴. ابن فارض:

اِن کانَ فی تَلَفی رِضاکَ صَبابَةً   و لَکَ البقاءُ وَجَدْتُ فیهِ لَذاذا

(دیوان ابن فارض 85)

(اگر رضای تو در مرگ من باشد / و تو باقی بمانی، در مرگ لذّت خواهم یافت.)

مهر رخت... تا آخر بیت: قزوینی، عیوضی، سایه و نیساری بیت را ندارند، اما نائینی ـ نذیر احمد، انجوی و شماری دیگر از طبعها دارند. البته در چند نسخهٔ قدیمی وجود ندارد، و شاید حق با آنان باشد که در اصالت آن تردید کرده‌اند.

۵. را: نشانهٔ فکّ اضافه (= در آستین دلقِ گدای عشق)

۶. شاعر از آن روی رواق چشم خود را تکیه‌گاه خیال یار می‌داند که خیال او را هم مثل خود او به سلطان یا شاه مانند می‌کردند. «سلطان خیال» از ترکیبهای رایج در شعر است، چنان‌که مثلاً امیرخسرو بارها آن را در غزلیاتش به کار برده است، چون:

جان دید چو خونریزی سلطان خیالش   بستد کفن و تیغ و به زیر علمش رفت

(دیوان ۴۴)

دل ز سلطان خیال اقطاع غم شد، چون کنم؟ شحنهٔ جان را ز سلطان خرد منشور نیست

(همان ۶۵)

خود حافظ، به صورت «شاه خیال»:

به پیش شاه خیالش کشیدم ابلق چشم بدان امید که آن شهسوار بازآید

سلمان چشم خویش یا تکیه‌گاه خیال دوست را با اشک شستشو می‌کند تا آن خیال بر این چشم جلوس کند:

همه را از دِماغ کرده برون شسته اطراف چشم را زانیم،

تا خیال ترا چو پیش آید بر سر و چشم خویش بنشانیم

(دیوان ۳۲۷)

عماد فقیه هم می‌گوید: مبادا جای یار را دیگری بگیرد:

تا جای تو شد دیده، در و غیر تو ننشست شرط است که ما کس ننشانیم به جایت

(دیوان ۴۷)

سلمان حتی مردم چشم خود را هم نمی‌تواند به جای یار ببیند:

گر نبینم مردم چشم جهان‌بین را رواست

خود کسی را چون توانم دید من بر جای تو؟

(دیوان ۲۶۵)

بی تو مباد جای تو: ایهام: الف. جای تو در چشم من خالی مباد. ب. چشم من بدون تو کور باد. در هر حال آرزو می‌کند که محبوب دور از نظر او نباشد.

۷. خواجو، در غزلی که مطلع آن در ذیل شمارهٔ ۱ نقل شد:

خاک درِ سرای تو آب زنم به‌دیدگان

تا گِل قالبم شود خاکِ درِ سرای تو

پرهوس: = پرطلب؛ «هوس» در بسیاری از موارد در غزل، بدل از «طلب» است. (نک. ح ۵۷/۸.)

این بیت را نیز می‌توان به دو صورت عام و خاص معنی کرد. معنی عام این‌که سرمستی عشق تو فقط وقتی از سر من به‌در خواهد رفت که من مرده و خاک شده باشم. اما احتمال می‌رود معنی خاص یا عارفانهٔ این گزاره لحاظ شده باشد، بدین‌سان که عرفا می‌گویند: هرگونه اضطراب، بیقراری و تب و تابی در وجود سالک تا مرتبه‌ای است که او هنوز به وصال یا وحدت با معشوق نرسیده باشد، و مشخّص‌تر: مربوط به رؤیت از دور، و در مرتبهٔ بعد، رؤیت از نزدیک است، و در طیّ این دو

مرتبه، سالک دایم با خود در تنش و تپش است که اگر محبوب از دور یا نزدیک بر او تجلّی کند چه باید کرد. اما آنگاه که در آخرین مرتبه به دلدار می‌پیوندد تمامی آن اضطرابها و بیقراریها از میان می‌رود، چه این بار معشوق در درون وجود اوست، و لذا آرامش، سکون و طمأنینه در او پدید می‌آید. (نک. ح ۲۰۲/۷.) اگر در بیت حافظ لخت دوم را حمل بر محو و مستهلک شدن عاشق در معشوق یا وصال کنیم می‌توانیم لخت نخست را نیز از همین نظرگاه تفسیر کنیم.

۸. نه من بر آن گل عارض غزل سرایم و بس
که عندلیب تو از هرطرف هزارانند

در قزوینی بیت در آخر آمده، که به نظرم بیت تخلص همراه با خودستایی شاعرانه، بهتر است در آخر بیاید.

۹. حدیث مشهور: الفقرُ فخری وَ بِهِ اَفْتَخِرُ (فقر فخر من است و به آن می‌بالم.) فروزانفر: در سفینةالبحار، طبع نجف، ج ۲، ص ۳۷۸ جزو احادیث نبوی ذکر شده و مؤلف اللؤلؤالمرصوع (ص ۵۵) به نقل از ابن‌تیمیه آن را از موضوعات [= احادیث جعلی -م] می‌شمارد؛ مولانا:

گفت: ای زن، تو زنی یا بوالحَزَن؟ فقر فخر است و مرا بر سر مزن
(مثنوی ۱،۱۴۴)

(احادیث مثنوی ۲۳، با اصلاح بیت و افزودن ارجاع) فقرْ شایستهٔ افتخار است. حمدون قصّار: جمالُ الفقیرِ فی تواضُعِهِ، فَاِذا تَکَبَّرَ بفقره فقد اَربیٰ عَلَی اَلاغنیاءِ فی التّکبُّر. (سلمی، طبقات‌الصوفیه ۱۲۸) (جمال فقیر در فروتنی اوست، و اگر به فقر خویش فخر بفروشد، به‌تحقیق در کبرورزی بر اغنیا پیشی گرفته است. حافظ همین معنی را به شکلی دیگر بازمی‌گوید:

گدای میکده‌ام، لیک وقت مستی بین که ناز بر فلک و حکم بر ستاره کنم

آیا حافظ در بیت متن و بیت اخیر از عطار متأثر نشده است؟:

از ناز برکشیده کُلَه گوشهٔ بَلیٰ در گوش کرده حلقهٔ معشوقهٔ الست
گاهی ز فخر، تاج سرِ عالَمی بلند گاهی ز فقر، فخر رهِ این جهان پست
(دیوان ۱۱۰)

سعدی:

ملک دنیا همه با همّت سعدی هیچ است
پادشاهیش همین بس که گدای تو بود
(غ ۲۶۰)

عماد فقیه:

عشق با چهرهٔ زیبای بتان سلطنت است

لیکن این خانه دری هم به گدایی دارد

(دیوان ۱۱۲)

دولت عشق بین... تا آخر: قزوینی و بیشتر طبعهای معتبر دیگر بیت را دارند، و در اغلب دستنگاشتها هم هست، اما نیساری آن را اضافه بر متن دانسته است.

فقر و افتخار: کذا قزوینی و سایر طبعها، و همین درست است، اما خانلری در چاپهای قبلی داشت: فخر و افتخار، لیکن اندکی قبل از وفات خود آن را تصحیح کرد (هرچند بدون تغییر دادن نسخه‌بدل‌ها به تناسب وضع جدید.) به هر حال پیداست که در «فخر و افتخار» یکی از این‌دو در حکم حشو و لغو است.

۱۰. نقش زدن: ایهام: الف. معنی معمول (نقشی را نگاشتن) ب. مکر و حیله کردن، و به اصطلاح امروز: نقش بازی کردن، از رنگی به رنگی دیگر درآمدن؛ محتوی نزدیک است به:

غرض ز مسجد و میخانه‌ام وصال شماست جز این خیال ندارم، خدا گواه من است

❋ ❋ ❋

از دلاویزترین غزلهای اوست، با رنگ و پیرنگی از عرفان. این‌که می‌گویم رنگ عرفان، از آن روست که در هیچ کجای شعرْ اصطلاح صوفیانه به معنی دقیق کلمه به چشم نمی‌خورد؛ فقر (ب ۹) یا معادل آن یعنی گدایی (موصوف در ب ۵) و یا «خرقه» (ب آخر) هیچ‌کدام به خودی خود و به آن معنی اصطلاح به شمار نمی‌رود، و به گمان من همین عامل در یکچنین شعری با جوهرهٔ ناب تغزلی، خود از دلایل توفیق آن است، چه به کار بردن حتی چند اصطلاح خاص تصوف می‌توانست تأثیری ناخوش بر این مجموعهٔ بی‌نهایت موزون بگذارد. به هر حال در هیچ‌یک از ابیات نشانه‌ای قاطع از آن دست که بتواند جداسازندهٔ ویژگی تصوف و عرفان از غیر آن باشد به چشم نمی‌خورد، مع‌هذا مجموع نشانیهایی که از معشوق به دست داده شده است چیزی را بجز عشق عارفانه به ذهن متبادر نمی‌کند، و من بعید می‌دانم که خوانندهٔ شعرشناس برداشتی بجز این از شعر داشته باشد. به هر روی، نیایشی است به زبان عاشقانه. سر سودنی است بر آستان یار با طربناک‌ترین بیان ممکن. چرخ زدن عشق است و ترنّم اخلاص و خاکساری. به‌راستی کدام عنصر ضروری برای یک شاهکار

شعری هست که در آن نباشد؟ سیلان عشق؟ تعادل عاطفه و تخیّل؟ معیارهای فصاحت؟ آرایه‌های سرشتیِ شعر؟ ترنّم طربناک وزن؟ گوش‌نوازی ردیف و قافیه؟ آرایش هجاها و واجها؟ اگر می‌خواستم تنها به جنبهٔ اخیر چنان که بایست بپردازم سخن دراز می‌شد.

۱ مرا چشمیست خون‌افشان ز دست آن کمان‌ابرو
جهان پرفتنه خواهد شد از این چشم و از آن ابرو

۲ غلام چشم آن تُرکم که در خواب خوش مستی
نگارین گلشنش روی است و مشکین سایبان ابرو

۳ هلالی شد تنم زین غم که با طُغرای مُشکینش
که باشد مه که بنماید ز طاق آسمان ابرو؟

۴ رقیبان غافل و ما را از آن چشم و جبین هردم
هزاران گونه پیغام است و حاجب در میان ابرو

۵ روان گوشه‌گیران را جبینش طُرفه گلزاریست
که بر طَرْف سمن‌زارش همی گردد چَمان ابرو

۶ دگر حور و پری را کس نگوید با چنین حسنی
که: این را اینچنین چشم است و آن را آنچنان ابرو

۷ تو کافردل نمی‌بندی نقاب زلف و می‌ترسم
که محرابم بگرداند خَم آن دلستان‌ابرو

۸ اگرچه مرغ زیرک بود حافظ در هواداری
به تیر غمزه صیدش کرد چشم آن کمان‌ابرو

۲. چشم یار تُرک را به طریق تشخیص به آدم مستی مانند کرده که در میان یک گلشن (رخسار) به خواب خوش مستانه رفته، در حالی که سایبانی از ابرو از وی محافظت می‌کند.

۳. مشکین: با این صفت، هم رنگ (به قول امروزیان: مِشکی) مورد نظر بوده و هم خوشبویی، همچنان‌که برای خط، خال و گیسو نیز به هردو اعتبار به کار می‌رفته است.
مشکینش: قزوینی: ابرویش، که کاملاً ناموجه است، چون وقتی هم «ابرو» در بیت آمده و هم مشبَّهٌبِهِ آن (طغرا) دیگر چه نیازی به تکرار آن هست؟ سایه با تشخیص درست خود همان «مشکینش» را اختیار کرده است.

۴. حاجب: ایهام: الف. بازدارنده، پرده‌دار و دربان؛ حَجَبَة محرَّکه و حُجّاب

کطُلّاب جمع؛ ب. ابرو، استخوان ابرو مع گوشت و موی ابرو؛ قوس حاجب = خَم ابرو، حَواجِب جمع (منتهی‌الارب) بازدارنده، حاجز، مانع، پوشندهٔ چیزی، پرده‌دار، آن‌که مردمان را بازدارد از درآمدن؛ چوبدار، خرم‌باش، دربان، حدّاد، سادِن، بَوّاب، قاپوچی (ترکی، قاپو = در، چی = پسوند نسبت و اتّصاف) آذِن (دهخدا) حاجب به معنی ابرو هم مثل پرده‌دار، محافظ چشم است. همچنین به معنی پرده‌دار و دربان، دو کار عکس هم انجام می‌دهد: یکی این‌که میان سلطان و مردم فاصله و حایل و مانع ایجاد می‌کند، و دیگر به عکس، رابط این‌دو با همدیگر است. از همین روی می‌توان گفت که «حاجب» با «ابرو» ایهام تضاد دارد. این ایهام را فراوان در اشعار می‌بینیم؛ خاقانی:

بمانده‌ام بنوا چون کمان حاجب راست　　　نخورده حاجبیِ خوان حاجب‌الحُجّاب
(دیوان ۵۳)

(حاجبی؟ برخی نسخ: چاشنی، که روشن است.) سیف اسفرنگی:

تا به اشارت به من از تو رساند سخن　　　رشوهٔ جان می‌خوهد حاجب ابروی تو
(دیوان ۶۵۹)

خواجو:

تو شاه کشور حسنی و حاجبت ابرو　　　ولی خموش، که بس حاجبی به پیشانیست
(دیوان ۲۱۷)

(پیشانی = گستاخی و بی‌شرمی) عماد فقیه:

روی دل از طریق هوایت نتافتم　　　چندان که گفت حاجب غمزه‌ت که: راه نیست
(دیوان ۶۸)

سلمان:

چشم تنگت ترکتاز و حاجبت پیشانی است
چون درآید کس به چشم تنگ ترک‌آسای تو؟
(دیوان ۲۶۵)

(نیز «پرده‌دار» در: ۶۰/۵م و ح)

۵. گوشه: ایهام با گوشهٔ ابرو و گوشهٔ کمان، درست مثل این بیت او:

سرِ ما فرونیاید به کمان ابروی کس　　　که درون گوشه گیران ز جهان فراغ دارد

(نیز در مورد ایهام با گوشهٔ ابرو، نک. ح ۲۷/۶.)

طُرفه ـ طَرْف: جناس اشتقاق

رخسار یار را به گلزاری خرّم و مصفّا مانند کرده که ابروی او گویی در کنار آن می‌خرامد.

۶. این ـ آن: یکی به حور و دیگری به پری بازمی‌گردد، اگرچه تفاوتی نمی‌کند که به کدام‌یک راجع شوند چون حور و پری هردو با چشم و ابروی زیبا توصیف می‌شوند. بنا بر این نمی‌توان آن را لفّ و نشر خواند.

۷. نقاب زلف: ترکیب تشبیهی (مثل کمند زلف، سوزن مژگان و غیره) است، و نه ترکیب اضافی، زیرا زلف دارای چیزی که بتوان آن را نقاب خواند نیست، مگر این‌که مثلاً واشامه یا سربند را نقاب زلف بخوانیم، که آن هم تعبیری متکلّفانه است. بنا بر این، زلف به نقاب تشبیه شده است از آن روی که گاهی بر روی رخسار می‌افتد و در حکم نقاب آن است، چنان‌که حافظ خود می‌گوید:

گلبرگ را ز سنبل مشکین نقاب کن　　　یعنی که رخ بپوش و جهانی خراب کن

بتی دارم که گِرد گل ز سنبل سایه‌بان دارد

بهار عارضش خطّی به خون ارغوان دارد

که سنبل (استعاره از زلف) نقاب یا سایه‌بان گلبرگ یا گل سرخ (استعاره از رخسار) است.

شاعر می‌گوید: می‌ترسم که ابروی تو سبب شود تا من به هنگام نماز به جای قبله به سمت آن برگردم و (به قول زاهدان) از دین به‌درآیم. قطعاً توجه داریم که وقتی زلف یار بر رخسار او نیفتد یا از آن به کنار رود، خم ابروی او آشکار می‌شود و همین باعث می‌شود تا شاعر دین آبا و اجدادی بگرداند و راه نظربازی و عشق به جمال را به‌رغم زُهّاد در پیش گیرد. صفت «دلستان» از آن روی برای ابرو آمده که راه دل و دین می‌زند.

۸. هواداری: ایهام: الف. جانبداری، هواخواهی؛ ب. دارا بودن هوا یا فضا برای پرواز کردن؛ با واژهٔ «هوا» انواع و اقسام ایهام را ساخته‌اند، مثل هوادار، هواخواه، هواگیر، هوا گرفتن و... خود خواجه:

مرغ دل باز هوادار کمان‌ابروییست　　　ای کبوتر، نگران باش، که شاهین آمد

❋ ❋ ❋

پیشتر در ضمن بحث از ردیف و قافیه در حافظ اشاره‌ای به این غزل و ردیف آن به عنوان نمونه‌ای از ردیف اسمیِ دشوار و متکلّفانه کرده‌ام. (ج ۱،۶۹۴) به ردیف و قافیهٔ

غزل و چگونگی ساخت آن بنگریم که در عرف شعر حافظ و ردیفها و قافیه‌های اغلب دل‌انگیز او تا چه حد غریبی می‌کند و با چه تصنّعی بر ابیات به اصطلاح «سوار» شده، و نه تنها بر شعر بلکه در وهلهٔ اول بر دوش خود شاعر گرانی و گرانجانی می‌کند، و چگونه عنان و اختیار را از او برای ساختن شعری روان با موسیقی دلنشین کناری گرفته و او را به دنبال خود کشیده است. وقتی ردیفی اسمی چون «ابرو» را برمی‌گزینی، پیداست که در درجهٔ نخست فقط باید دربارهٔ آن حرف بزنی و در ذهن خود به جستجوی مضامینی دربارهٔ آن باشی، که این خود آغاز انقیاد شاعر است، یعنی در مواردی ناگزیر می‌شوی حرف دلت را نزنی، و گاهی هم به عکس، حرفهایی بزنی که دلت نمی‌خواهد ولی به هر حال به اقتضای ردیف باید چند مضمون را در این قالب تدارک ببینی. اما این تنها یک وجه از مشکل است، چون اصل مشکل، ترکیب قافیه با چنین ردیفی است، و باید تعدادی قافیه از قبیل سایه‌بان، آسمان، چمان و غیره را با آن جفت و جور کنی، یعنی کار به جاهای باریکی چون «چمان ابرو» یا ساختن ترکیبی از قبیل «دلستان‌ابرو» و رج زدن قوافی می‌کشد. از همین روست که این‌گونه ردیف و قافیه بستن، بیشتر جنبهٔ چالشگری یا طبع‌آزمایی دارد، و نه شعر درست و هموار گفتن بدان‌گونه که بر دل و جان شنونده بنشیند. البته مجموع این ردیف و قافیه‌ها در حافظ، به خلاف برخی دیگر، چندان زیاد نیست تا همچون عاملی منفی در کار و بار شاعری او به‌شمار آید، هرچند عدم همین مقدار نیز به ز وجود است. می‌توانید غزل حاضر را از همین جهت با غزل دلاویز قبلی (تاب بنفشه می‌دهد...) بسنجید که قافیه و ردیف تا چه مایه به کمال‌یابی آن یاری رسانده است. صِرف یک نگاه به این دو، بسی عبرت‌آموز برای کار شاعری است. شاعری چون حافظ، با ویژگیهایی که از او می‌شناسیم، بعید است که به این اثر خود جز به چشم نوعی تمرین و آزمون نگریسته باشد.

۱ خطّ عِذار یار، که بگرفت ماه ازو
خوش حلقه‌ایست، لیک به در نیست راه ازو

۲ ابروی دوست، گوشهٔ محراب دولت است
آنجا بمال چهره و حاجت بخواه ازو

۳ ای جرعه‌نوش مجلس جم، سینه پاک دار
کایینه‌ایست جام جهان‌بین که آه ازو

۴ صوفی مرا به میکده برد از طریق عشق
این دوده بین که نامهٔ من شد سیاه ازو

۵ شیطانِ غم، هرآنچه تواند، بگو: بکن
من برده‌ام به باده‌فروشان پناه ازو

۶ ساقی، چراغ مَی به ره آفتاب دار
گو: برفروز مشعلهٔ صبحگاه ازو

۷ آبی به روزنامهٔ اعمال ما فَشان
بتْوان مگر سِتُرد حروف گناه ازو

۸ حافظ، که ساز مجلس عُشّاق راست کرد
خالی مباد عرصهٔ این بزمگاه ازو

۹ آیا درین خیال که دارد گدای شهر
روزی بود که یاد کند پادشاه ازو؟

۱. گرفتن ماه: =ماه‌گرفتگی، خسوف، Eclips de lune (فرانسه) «خَسْف» به معنی فرورفتن و نقصان یافتن است از آیهٔ: فَخَسَفْنا بِهِ و بِدارِهِ الأَرضَ (قصص ۸۱) (پس او [قارون] و خانهٔ او را به زمین فروبردیم.) خسوف در اصطلاح، گرفتن ماه است، و این حالت در مقابله با خورشید روی می‌دهد. در این موقع، زمین بین ماه و خورشید قرار می‌گیرد و سایهٔ زمین که به آن «مخروط ظِل» گفته‌اند بر ماه می‌افتد. (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی، ذیل «خسوف» با تلخیص و قدری تغییر)
بگرفت ماه ازو: اصل معنی آن در بیت این است: ماهِ رخسار یار با برآمدن خط سبز

(نک. ح ۳/۴) گرفتار ماه‌گرفتگی شد. اما معانی دیگری را هم می‌توان برای آن فرض کرد که جنبهٔ ذوقی و برداشت شخصی دارد، و نه الزامی یا قطعی، مثلاً این‌که ماه آسمان هم بر اثر آن دوچار گرفتگی (خواه همان خسوف و خواه کَلَف روی ماه یعنی لکهٔ سیاه آن در مقابل سیاهی دَور لب یار) گردید، یا فرضاً بگوییم که خطّ یار، با توجه به عظمت آن، چنان آشوبی در عالم افگند که ماه آسمان هم بر اثر آن گرفت، یا با قایل شدن به استخدام در فعل «گرفتن» به معنی اخذ و اقتباس کردن بگوییم که ماه آسمان نیز خط صورت خود (همان سیاهی) را از خط یار اخذ کرد، و نظایر اینها.

به در نیست راه ازو: الف. خلاص از آن (به دلیل مسدود بودن حلقهٔ موصوف) ممکن نیست. ب. همهٔ راهها به این حلقه ختم می‌شود، یا راه درستْ بیرون از آن نیست.

۲. گوشه: با ایهام به گوشهٔ ابرو، که نظیر آن فراوان در اشعار، از جمله در حافظ، آمده است. (در این باره، نک. «گوشه» در: ح ۲۷/۶.)

چهره مالیدن: ایهام: الف. مالیدن صورت خود با حالت نیاز و حاجت‌طلبی، همچنان‌که در زیارت بقاع متبرّک یا ضریح و غیره می‌کنند. ب. چهره مالیدن بر ابروی یار، خود به منزلهٔ مصافحه و معاشقه است، و همین نکته است که طیبت می‌آفریند. وانگهی، بیشترین و مهمترین حاجتی که معمولاً از یار می‌طلبند رخسار او و بوسیدن اوست؛ وقتی که بتوانی چهره بر چهرهٔ او بسایی، دیگر چه حاجتی، یا چه حاجتی برتر از این، باقی می‌ماند؟

۳. جرعه‌نوش: این نگارنده، با توجه به کاررفت‌های ترکیباتی چون جرعه‌نوش، جرعه‌کش، جرعه‌چین و غیره در متون ادب، گمان می‌کند که اینها، گذشته از معنای معمول و وضعی، به معنی شخص فرودستی هم هست که ته‌جرعهٔ دیگران را می‌نوشد، و یا خادمی که پیش از شروع باده‌نوشی شاه، جرعه‌ای از آن را برای اطمینان از سلامت آن می‌نوشیده است. گفتنی است هیچ‌یک از فرهنگهای معین و دهخدا چنین معنایی را در هیچ‌کدام از مدخلهای جرعه‌نوش، جرعه کش و غیره ذکر نکرده است. (نک. «جرعه کش» در: ح ۵۳/۸.) معنای فرودستی در ابیاتی چون بیت اخیر یا: دادگرا، ترا فلک جرعه کش پیاله باد... (دیوان ۲،۱۰۶۴) آشکار است. در بیت متن نیز بعید می‌دانم به معنای کسی که باده را لاجرعه سرمی‌کشد باشد، چه به دلیل عظمت جم و بادهٔ او «جرعه‌نوش» به احتمال قوی به همان معنای خادم و فرودست به کار رفته است و جرعه‌نوشی یا جرعه کشی در بزم جمْ خود افتخاری بزرگ است.

مجلس جم: در سنن باده‌خواری، هرآنچه مربوط به خسروان ایران یا خسروان عجم است نماد شکوه و اصالت است، همچون بادهٔ خسروانی، بادهٔ کسری، بزم جمشید و... و این اختصاصی به ادب پارسی ندارد، چه یادکرد خسروان کهن ایران در امور مربوط به باده و باده‌خواری در شعر و ادب تازی اگر بیش از پارسی نباشد کمتر از آن نیست. کافی است دیوان ابی نواس را ورقی بزنیم تا ببینیم که قدم به قدم از بنمایه‌های ایران کهن در این باره بهره گیری شده است. باری، مجلس جم هم یکی از همین بنمایه‌ها و نمادی از عظمت و آیین‌مندی در باب باده است. مهمترین عامل شأن و شکوه مجلس جم نیز جام جم است که به دلیل خلط میان جمشید جم پیشدادی و کیخسرو کیانی به جم منسوب گشته است.

آه ازو: به نظر می‌رسد با بهره گیری از بنمایهٔ آه در آینه، در این «آه» هم ایهام به کار رفته باشد: الف. آه از این همه پاکی (برای ستایش) ب. آه از این‌که این آینه با کمترین نفسی که به او می‌خورد تیره و آلوده می‌شود. (برای دریغ و هشدار) (در مورد مضمون آه و آینه، نک. ح ۱۲۳/۵.)

۴. دوده: ایهام: الف. دودمان، خاندان، تیره (=صوفیان) ب. مرکّب، از آن روی که از دوده ساخته می‌شد. =مِداد (در معنی قدیم) (نیز نک. «دوده» در: ح ۳۸/۳.)

صوفی مرا به میکده برد از طریق عشق: قزوینی، سایه، عیوضی، انجوی، نیساری و بسیاری دیگر: کردار اهل صومعه‌ام کرد مَی‌پرست. نائینی ـ نذیر احمد نزدیک به خانلری: صوفی مرا به میکده برد از طریق عقل، که این «عقل» در اینجا وصله‌ای ناجور و حتی قدری مضحک می‌نماید، خواه برای صوفی و خواه میکده. و اما از ثبت خانلری از نسخه‌ها برمی‌آید که ضبط ایشان منطبق با قدیمترین نسخ (مثل ایاصوفیه ۸۱۳، و بریتیش میوزیم ۴ـ۸۱۳) است، و ظاهراً گزیری از قرار دادن آن در متن نیافته‌اند. اما به گمان بنده خلاف عرف حافظ می‌نماید که صوفی کسی را از طریق عشق به میکده ببرد. صوفی حافظ نه اهل عشق بلکه مدّعی و متظاهر به آن است. اگر صوفی «طریق عشق» را می‌شناخت که این همه فریاد حافظ از دست او بلند نبود. (قطعاً توجه داریم که برای ما تلقی حافظ از صوفی و کار و کردار او مهم است، و نه حقیقت نفس‌الامری.) ضبط خانلری را تنها به یک صورت می‌توان قدری توجیه کرد: این‌که مثلاً بگوییم صوفی مرا با وعدهٔ عشق فریفت ولی با او سر از میکده درآوردم. مشکل این تعبیر هم این است که «میکده» در نظر حافظ نه تنها بد نیست بلکه بیشترین حرمت و شوکت را دارد. بنا بر این چاره‌ای جز این نیست که «میکده»

را فقط به معنی عادی و حقیقی کلمه بگیریم، یعنی مثل موارد متعدد دیگر که حافظ صوفی را به باده‌خواری متهم می‌دارد. در هر حال گمان نمی‌کنم که باز این تعبیر هم یکسره پذیرفتنی شود و به دل بچسبد، چه یک مشکل آن هم این است که «صوفی» مفرد است و «دوده» اسم جمع. این در حالی است که آن ضبط اکثریت طبعها هم صحیح و سالم است و هم فصیح و منطبق با زبان حافظ؛ ضمن این‌که «اهل صومعه» برای جمع هم به کار می‌رود. حافظ‌پژوهان هم، تا آنجا که من دیده‌ام، جانبدار همین بوده‌اند. (مثلاً محجوب، «دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، ص ۳۰۶.)

دوده: قزوینی: دود، که غلط مسلم است یا دست‌کم محروم کنندهٔ بیت از مهمترین رکن بدیعی آن یعنی همان ایهام «دوده».

نامهٔ سیاه: ایهامی است میان معنی حقیقی یعنی سیاهی از جهت ریختن مرکّب بر روی نامه، و معنی مجازی یعنی گنهکاری.

۵. شیطان غم: کذا سایه و نیساری؛ قزوینی، نائینی، عیوضی و بیشتر طبعهای دیگر: سلطان غم؛ خانلری، به‌رغم این‌که قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) همین را دارد، از آن صرف‌نظر کرده است. این بنده بسیار بعید می‌داند که حافظ «شیطان غم» گفته باشد. غم، حتی به منفی‌ترین معنی آن، گمان نمی‌رود در عرف حافظ قابل تشبیه به شیطان باشد. شاید «پناه بردن» سبب ترجیح «شیطان» شده باشد، حال آن‌که از سلطان هم می توان به رندان و باده‌فروشان پناه برد.

۶. مشعلهٔ صبحگاه: مشعلهٔ خاوری، ـ روز، ـ صبح، ـ گیتی‌فروز، همگی کنایه از خورشید (مصفیٰ، پیشین، ذیل «مشعله»)

چراغ مَی را در راه آفتاب نهادن: تشبیه مضمر همراه با تفضیل مَی به آفتاب است، و اوج مبالغه در روشنی شراب، و تأکیدی است بر تیرگی خورشید در برابر آن، چون چراغ را به راه کسی یا چیزی می‌گیرند که در تاریکی فرورفته باشد؛ نیز خود خواجه:

به نیمشب، اگرت آفتاب می‌باید   ز روی دختر گلچهر رز نقاب انداز

۷. آب: با ایهام به آبرو و اعتبار

روزنامه: معرّب آن: روزنامَج و روزنامجه؛ کتابی بوده است که وقایع روزانه را در آن ثبت می‌کرده‌اند. ر.ک. مفاتیح‌العلوم [خوارزمی ـ م] ص ۳۷. «در تدارک کار ایشان رسوم لشکرکشی از نوعی تقدیم فرمود که روزنامهٔ سعادت به اسم وصیت آن مؤرَّخ گشت.» کلیله و دمنه ۱۰ (برای اطلاع بیشتر، نک. نفثة‌المصدور، حواشی مصحح ۴۵۰ م و ح.) «روزنامهٔ اقبال بدین معانی آراسته شود.» (کلیله ۱۲۵) «مثال داد تا پسر را سیاست

کنند و آن را تاریخ روزنامهٔ عدل و انصاف گردانند.» ظهیری سمرقندی، سندبادنامه، چاپ احمد آتش، ص ۲۲۵ (همان‌جا، ح) روزنامه اصطلاحی دیوانی نیز هست. حسن انوری: در قرون نخستین اسلامی رایج بوده است. در شاهنامه (طبع بروخیم، ج ۸، ص ۴۱) آمده است:

گزیت و خراج آنچه بُد نام برد — به سه روزنامه به موبد سپرد
یکی آنکه بر دست گنجور بود — نگهبان آن نامه دستور بود
دگر تا فرستد به هر کشوری — به هر کارداری و هر مهتری
سه‌دیگر که نزدیک موبد برند — گزیت سر و باژها بشمرند

از این ابیات چنین برمی‌آید که روزنامه احیاناً نسخ متعدد داشته است. ابن‌البلخی: «و قانون قضا در پارس همچنان نهاده‌اند که به بغداد است، که اگر از صد سال باز حجّتی نبشته باشند نسخت آن در روزنامه‌های مجلس حکم مثبت است.» فارسنامه، به کوشش علی‌نقی بهروزی، شیراز، ۱۳۴۳، ص ۱۱۸ (اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۲۵۰، به تلخیص و قدری تغییر) زریاب خویی معتقد است که معنی کارنامه یا نامهٔ اعمال برای بیت مناسبتر است، که ترجمهٔ «کتاب» در سورهٔ اِسراء، آیهٔ ۱۳ـ۱۴ است. (نک. آئینهٔ جام ۲۰۷ـ۲۰۸.) روزنامهٔ امروزین برگرفته از همین واژه، اگرچه با قدری تغییر در مدلول، است.

بتوان مگر سترد: قزوینی: باشد توان سترد؛ که به نظر می‌رسد حرف «که» در «باشد که» ضروری و خلأ آن محسوس است، و مهمتر این‌که ضبط خانلری قدیمتر است. نیساری، سایه و بیشتر طبعهای دیگر هم مثل آن‌اند.

۸. ساز راست کردن: ایهام: الف. وسایل و ملزومات فراهم آوردن؛ ب. ساز را کوک کردن؛ در باب معنی اخیر، کوک کردنْ مخصوص سازهای سیمی همچون پیانو، تار، سه‌تار، سنتور، قانون، کمانچه، گیتار، ویولن و غیره، و عبارت است از تنظیم صوت سیمها به تناسب آهنگ یا ملودیی که نواخته می‌شود. در این مورد تفاوتی میان سازهای ایرانی و خارجی یا تفاوت میان سازهای غربی در موسیقی فرنگی و موسیقی ایرانی وجود دارد، بدین‌سان که کوک سازها در موسیقی غربی ثابت و استاندارد است، و به همین سان سازهای غربی در موسیقی ایرانی به هنگام نواختن در ارکستر، تابع همان کوک استاندارد جهانی است، لیکن هنگامی که سازهای سیمی یا زهی (اعم از سازهای ایرانی و غیر آن) برای نواختن ردیفهای آوازی و دستگاههای ایرانی به کار می‌رود چه بسا کوک ساز را به تناسب دستگاه یا نغمهٔ مورد نظر (یعنی

بیرون از استاندارد جهانی) تنظیم می‌کنند، به نحوی که برای هر دستگاه ایرانی گاه تا چندین کوک مختلف مورد استفاده قرار می‌گیرد (که در مورد جزئیات هریک، به دلیل این‌که امری تخصّصی است، باید به اهل فن رجوع کرد.) در هر حال، هریک از دو نوع موسیقی غربی و ایرانی، مقتضیات خاص خود و تفاوتهای مربوط به ذائقه و سنت هریک از دو قوم را دارد.

عشّاق: با ایهام به پرده‌ای به همین نام در موسیقی ایرانی (نک. ح ۱۶/۴.)

راست: این نیز ایهامی به دستگاهِ (یا در قدیم: مقامِ) راست‌پنجگاه دارد. این ایهام هم نظایر فراوان دارد؛ خواجو (همراه با ایهام در «عشاق»):

دور گردون چون مخالف می‌شود عشّاق را — در عراق، ار راست گویی، از سپاهان چاره نیست
(دیوان ۲۱۷)

سلمان (او هم با ایهام در هردو):

تا به کی چرخ مخالف ره عشّاق زند؟ — پرده‌ای راست کن، ای مطرب عشّاق‌نواز
(دیوان ۵۳۴)

راست‌پنجگاه از دستگاههای اصلی موسیقی است، با شباهت به ماهور، ولی در نُتهای بالاتری ایست می‌کند.

مجلس: قزوینی: مطرب، که نه قابل توجیه است و نه دارای قدمت چندان. این‌که کسی چون حافظ لوازم مجلسی را فراهم کند و یا ساز خود را برای مجلس عشاق کوک کند چیز غریبی نیست، اما ساز مطرب را کوک کردن از غرایب است، چون مطرب، مطرب شده است تا سازش را خودش کوک کند، و نه دیگری. بعید می‌دانم اگر علامهٔ فقید ملتفت این نکته می‌بود «مطرب» را به جای «مجلس» می‌گذارد.

* * *

تاکنون در مورد چند شعر (که عموماً عرفانی یا دست‌کم عاشقانه انگاشته می‌شوند) دربارهٔ واژهٔ «دولت» و گمان و تردیدی که برمی‌انگیزد سخن گفته‌ام، و این‌که در این‌گونه اشعار نمی‌دانیم بیت حاوی این واژه را دربارهٔ محبوب بدانیم یا ممدوح. غزل حاضر (و به همین‌سان غزل ۴۰۷ که آن هم در قسمت عارفانه یا عاشقانهٔ شعرْ حاوی واژهٔ «دولت» و مضافاً «پادشا»ست) نمونه‌های بسیار گویا هستند، بدین‌سان که این هردو غزل سرانجام به مدح صریح پادشاه منجر می‌شوند، و همین نشان می‌دهد که واژهٔ «دولت» هم ممکن است به‌رغم ظاهر عرفانی یا عاشقانهٔ شعر

به ممدوح و دولت و دستگاه اینجهانی بازگردد، اگرچه باز هم توصیه می‌کنم که از صدور حکم جزم و قطعی مبنی بر این‌که بیت مربوطْ مدحی یا غیرمدحی است، به دلیل خطر قضاوت دقیق دربارهٔ نیّت شاعر و عوالم دل و درون او پرهیز شود. به‌راستی، و با وجود مدح صریح در پایان این دو شعر، آیا می‌توان به طور قطعی و یقینی گفت که «دولت» یا «پادشا» و امثال اینها لزوماً مدحی یا دربارهٔ دولت یا پادشاهی اینجهانی است؟ اگر پاسخ مثبت باشد، باید پرسید: از کجا به چنین قطعیت و یقینی در باب انگیزه و اندیشهٔ شاعر رسیده‌اید؟

مطلب دیگر دربارهٔ ردیف و قافیه‌بندی غزل حاضر است، و این‌که این هم تا حدودی مشمول تکلّف و تصنّع است، اما حاشا که از این لحاظ به پای غزل قبلی (مرا چشمیست خون‌افشان...) برسد، چه غزل ۴۰۴ به گمان من از حیث ساختمان متکلف قافیه و ردیف، در تمامی غزلهای خواجه بی‌نظیر است.

۱ گلبن عیش می‌دمد، ساقی گلعِذار کو؟
باد بهار می‌وزد، بادهٔ خوشگُوار کو؟

۲ هر گلِ نو ز گلرخی یاد همی‌کند، ولی
گوش سخن شنو کجا؟ دیدهٔ اعتبار کو؟

۳ مجلس بزم عیش را غالیهٔ مراد نیست
ای دم صبح خوش‌نفَس، نافهٔ زلف یار کو؟

۴ حسن‌فروشی گلم، نیست تحمّل، ای صبا
دست زدم به خون دل، بهر خدا نگار کو؟

۵ خیز که شمع صبحدم، لاف ز عارض تو زد
خصم زبان‌دراز شد، خنجر آبدار کو؟

۶ گفت: مگر ز لعل من، بوسه نداری آرزو؟
مُردم ازین هوس، ولی قدرت و اختیار کو؟

۷ حافظ اگرچه در سخن، خازن گنج حکمت است
از غم روزگار دون، طبع سخن‌گزار کو؟

۲. اعتبار: (مصدر مزید) از «عِبْر» به معنی کنار و جانب نهر گرفته شده. عُبور = از این جانب نهر به آن جانب رفتن؛ مُعتبِر = استدلال کننده از چیزی به چیزی؛ در قرآن: فَاْعتَبِروا یا اولِی الأَبصار، یعنی تدبّر و نظر کنید. (لسان‌العرب) پندگرفتن (منتهی‌الارب) مسعود سعد:

دلم از مرگت اعتبار گرفت — که ازین محنت اعتبار نداشت
(دیوان ۸۳۴،۲)

سعدی:

نگه کرد شیخ از سر اعتبار — که: ای پای‌بند طمع، پای دار
(بوستان ۱۲۹)

هر گلی که از زمین می‌روید، یادآور یک زیباروِی خاک‌شده است، چنان‌که گویی از خاک او دمیده است، اما کیست که زبان حال این گل را دریابد و دیدهٔ عبرت‌بین

بگشاید و بنگرد که جهان بی‌هیچ درنگی در گذر است؟ نتیجه این‌که باید هر لحظه از تجلّی جادویی جمال را دریافت، خواه در صورت یک گل، و خواه در پیکر یک گلرخ. نکتهٔ بیت، شنیدن سخن خاموش گل است و همزمان، گشودن چشم عبرت.

۳. غالیه: از عطریات مرکّب (نک. ح ۲۳/۵.) در تناسب با «نافه»؛ غالیهٔ مراد: ترکیب تشبیهی

دم صبح خوش‌نفس: صفت «خوش‌نفس» را از نظر دستوری، هم می‌توان به «صبح» الحاق کرد، و هم می‌شود این ترکیب را همچون «پسران وزیر ناقص‌عقل» در گلستان انگاشت، یعنی گفت: ای دمِ خوش‌نفسِ صبح. حکم با ذوق هر فرد است.

۴. حُسن‌فروشی: =نازیدن به زیبایی خود و به رخ کشیدن آن؛ فعل «فروختن» و مشتقّات آن در ترکیبهایی از این دست به همین مدلول است. خواجه به صورت «حسن‌فروشان» و «حسن می‌فروخت» هم دارد. فراوانی ترکیبهایی از این شمار در حافظ دلیل علاقهٔ او به آنهاست. (نک. «مستوری فروختن» در: ح ۱۲/۶.)

م: (در: گلم) شناسهٔ مفعولی (=مرا تحمل... نیست)

نگار: ایهام یا استخدام: الف. یار زیبا؛ ب. حنا و رنگی که بر روی دست و پا می‌گذارند (به قرینهٔ دست به خون زدن، و شباهت رنگ خون و حنا) دقیقاً نظیر ایهام «نگار» در این بیتهای او:

ز نقشبند قضا هست امید آن، حافظ | که همچو سرو به دستت نگار بازآید

در آن چمن که بتان دست عاشقان گیرند | گرت ز دست برآید نگار من باشی

(نیز نک. ح ۲۳۱/۹.)

می‌گوید: من طاقت دیدن نازِش و جلوه‌فروشی گل سرخ به زیبایی خویش را ندارم؛ پس دست خود را در خون دل (به جای حنا) فروبردم، اما نگار (=محبوب زیبا) کجاست؟ خون دل که جای نگار را نمی‌گیرد.

۵. شمع اگر زان رخ خندان به زبان لافی زد | پیش عشاق تو شبها به غرامت برخاست

در بیت اخیر، سوختن شمعْ غرامتی است که شمع برای ادعای برابری با رخسار دوست می‌پردازد، اما در بیت متن، شمع لافزن به چشم خصمی نگریسته می‌شود که زبان او (فتیله‌اش) را نه تنها با گاز (قیچی کوچک مخصوص زدن فتیلهٔ شمع، نک. ح ۲۵۵/۵) بلکه باید با خنجر برید، همچنان‌که زبان دشمن را می‌بُرند. بنا بر این «خنجر» بدلی از گاز است برای مبالغه.

شمع صبحدم: استعاره از خورشید

خنجر: ایهام به پرتو خورشید، چنان‌که به‌ویژه در شاهنامه بارها پرتو خورشید صبحگاهی (اغلب در ارتباط با خورشیدی که بر میدان نبرد می‌تابد) به خنجر، تیغ، سنان و غیره همانند شده است.

آبدار: واژهٔ «آب» در مورد خنجر، شمشیر و جز اینها معانی متعدد دارد، از جمله: آبی که به هنگام ساختن به آن می‌دهند، برق و جلا و درخشش، جوهر تیغ (چنان‌که تیغ جوهردار را «بلارَک» می‌خواندند) تیزی، آب بدل از خون، اعتبار و شایستگی و غیره؛ مختاری:

سبز کردی کشت دولت را به خشت سبزفام

آب دادی میغ نصرت را به تیغ آبدار

(دیوان ۸۳)

خیز که شمع... الخ: قزوینی: شمع سحرگهی اگر لاف ز عارض تو زد؛ ضبط خانلری (که مبتنی بر قدیمترین نسخ نیز هست) معلوم نیست چه عیب و ایرادی دارد که جناب نیساری دست به التقاط از میان نسخ قدیم و جدید زده‌اند تا با کلّی زحمت به استخراج چیزی از این دست نایل شوند: شمع سحر به خیرگی لاف ز عارض تو زد. مگر لاف زدنْ خودش خیرگی در ذات خود ندارد که باید خواننده را به این صورت شیرفهم کرد؟ ضبط ایشان همان ضبط سایه است، و بعید نیست جناب نیساری از آن خوششان آمده و آنگاه به زیر و رو کردن نسخ پرداخته‌اند تا ضبطی را که پیشتر وجود داشته است بازسازی کنند. (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۳۴۴.)

۶. به تلویح اشاره به عدم اختیار انسان می‌کند، همچنان‌که نظایر آن را هم دارد، مثل:

چگونه شاد شود اندرون غمگینم　　　به اختیار؟ که از اختیار بیرون است

۷. سخن‌گزار: «گزاردن» در این ترکیب به معنی شرح و تفسیر کردن است. vi-čār (شرح کردن، توضیح دادن) پهلوی: ویچاریشن vičārišn (تأمل، شرح دادن) ویچارتن vičārtan=گزاردن (معین، حاشیهٔ برهان، به تلخیص و نیز اصلاح c به č، که به نظرم خطای چاپی آمد، اگرچه در چند مورد به صورت c آمده است.)

می‌گوید: سخن من گنجینهٔ حکمت است، لیکن سخن‌شناسی که بتواند آن را شرح و تفسیر کند یافت نمی‌شود.

۱ ای پیک راستان، خبر سرو ما بگو
احوال گل به بلبل دستانسرا بگو

۲ بر این فقیرْ قصّهٔ آن محتشِم بخوان
با این گدا حکایت آن پادشا بگو

۳ ما محرمان خلوت انسیم، غم مخور
با یار آشنا سخن آشنا بگو

۴ بر هم چو می‌زد آن سر زلفین مُشکبار
با ما سرِ چه داشت؟ ز بهر خدا بگو

۵ هرکس که گفت خاک ره او نه توتیاست
گو: این سخن معاینه در چشم ما بگو

۶ هان بر در است قصّهٔ ارباب معرفت
رمزی برو بپرس، حدیثی بیا بگو

۷ مرغ چمن به مویهٔ من دوش می‌گریست
آخِر نه واقفی که چه رفت؟ ای صبا، بگو

۸ گر دیگرت بران درِ دولت گذر بود
بعد از ادای خدمت و عرض دعا بگو:

۹ در راه عشق فرق غنیّ و فقیر نیست
ای پادشاه حسن، سخن با گدا بگو

۱۰ آن کس که منع ما ز خرابات می‌کند
گو: در حضور پیر من این ماجَرا بگو

۱۱ آن می که در سبو دل صوفی به عشوه برد
کی در قدح کرشمه کند؟ ساقیا، بگو

۱۲ حافظ، گرت به مجلس او راه می‌دهند
مَی نوش و ترک زَرق ز بهر خدا بگو

۱. عماد فقیه:

ای پیک آشنا، خبر آن صنم بگوی — با این گدا حکایت آن محتشم بگوی

(دیوان ۲۶۷)

گذشته از شباهت آشکار مطلع حافظ به آن، لخت دوم حافظ تقریباً عین لخت دوم آن است، و بیت ۹ وی نیز نزدیک بدان. (نیز نک. ح ب ۷.)

راستان: با ایهام به‌راستی قامت سرو (محبوب شاعر)

۲. محتشم: (در تازی به کسر «ش»، ولی در تداول پارسی به فتح آن) در عربی اسم فاعل از مصدر مزید «احتشام» و در پارسی صفت، از «حَشَم»، و «حشمُ‌الرّجل» = خَدَمُهُ (خدمتکاران او) (صحاح) جوهری می‌گوید: حَشَم و حِشمة (در پارسی: حشمت) یعنی خجلت و غضب، زیرا خدم شخص محتشم از او شرم می‌کنند و به خاطر وی بر دیگران خشمگین می‌شوند. نظیر این نظر را ابن‌درید دارد، اگرچه او فقط از غضب سخن گفته، با همان توجیه جوهری. (جمهرة) ابن‌منظور هم می‌گوید: اِحتَشَمَ عنه = خجلت کشید از او، و «حشمة» فقط به معنی غضب است و «احتشام» یعنی خشم گرفتن. اَحشام (جمع حَشَم) = خادمان و اطرافیان، یعنی همسایگان و میهمانان. (لسان‌العرب) محتشَم = زبردست و توانا و بزرگ و دارای خدم و حشم بسیار، باشکوه و دبدبه و باعظمت؛ منوچهری:

بربط تو چو یکی کودککی محتشَم است — سرِ ما زان سبب آنجاست که او را قدم است

(دیوان ۱۹۵)

(دهخدا، به تلخیص) بیهقی: «این بوسهل مردی امام‌زاده و محتشم و فاضل و ادیب بود.» (۲۲۲)

پادشا: در اینجا از قراینی است که می‌تواند ایجاد تردید میان محبوب و ممدوح کند. (نک. سخن پایانی.)

قصّه: قزوینی، انجوی، عیوضی، سایه، نیساری، و بیشتر طبعهای دیگر: نامه؛ نائینی و معدودی دیگر: قصّه؛ محجوب «نامه» را ترجیح می‌دهد با این استدلال که: قصّه در دیوانها و دربارها به‌معنی عرض‌حال و بثّ شکویٰ و شرح حکایت است، و معهود نیست که قصّهٔ محتشمی را بر فقیری بخوانند. این کلمه همیشه استعمال عکس (از فقیر به محتشم) دارد. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، ص ۳۰۶.) به گمان بنده اشتباه استاد فقید در این است که معنای اصطلاحی «قصّه» را لحاظ کرده‌اند، و آنچه گفته‌اند در مورد اصطلاح دیوانی قصّه، رفع قصّه یا قصّه برداشتن و غیره مصداق دارد، حال آن‌که «قصّه» در اینجا تنها به معنی عام و معمول آن یعنی

حکایت، ماجرا، قضیه و غیره به کار رفته، که مشکلی هم ندارد. نیز فرموده‌اند: قصّهٔ محتشم را بر فقیر نمی‌خوانند. چرا؟ آیا نمی‌توان حکایت بزرگان و شوکتمندان را برای فقرای بیچاره تعریف کرد؟ این در حالی است که معلوم نکرده‌اند که، به فرض صحت این سخن ایشان، چگونه «نامه» یا مکتوب شخص محتشم را می‌توان برای فردی فقیر خواند؟ و آیا این مستبعدتر از آنچه گفته‌اند نیست؟ وانگهی، اقدم نسخ (ایاصوفیه ۸۱۳) هم «قصّه» دارد. در هر حال مجادلاتِ غالباً وقت به باد دهنده و صرفاً سلیقه‌ای در باب حافظ تمامی ندارد.

۴. سَر: در مورد اول به معنی معروف، و در دومی به معنی قصد و آهنگ است، و این‌دو با هم جناس تام می‌سازند.

بیت را نیساری اضافه بر متن می‌داند. (دفتر دگرسانیها ۲، ۱۳۴۶)

۵. معاینه: (قید حالت) = به طور عیان، آشکارا، رو در رو، با ایهام ترجمه در «عین» با «چشم» (نک. ح ۳۰۲/۵.) خود «چشم» هم ایهام دارد، از آن روی که توتیا را به چشم می‌کشیدند.

خاک رهِ او نه توتیاست: کذا عیوضی؛ قزوینی، سایه و نیساری: خاک درِ دوست توتیاست. اولاً ضبط خانلری مطابق اقدم نسخ (ایاصوفیه ۸۱۳) است؛ ثانیاً از نظر دستوری هم کمبود یا ابهامی ندارد، در حالی که بیت بر طبق قزوینی و امثال آن اندکی ابهام دارد، چون ممکن است خواننده گمان برد که توتیا بودن خاک درگاه دوست حرف بدی است که شاعر می‌گوید: (اگر جرأت داری) این حرف را در چشم ما بزن. البته آنان که این ضبط را ترجیح داده‌اند با این انگیزه و استدلال بوده که توتیا در برابر خاک درِ دوست کوچک است و سخن تهدیدآمیز شاعر هم بدین دلیل است. به عبارت دیگر، بیت دارای تشبیه تفضیل (خاک بر توتیا) است، در حالی که مطابق خانلری فقط تشبیه، بدون تفضیل، وجود دارد. من هم قبول دارم که در ضبط قزوینی مبالغهٔ بیشتری هست، لیکن گذشته از این‌که بیت برای چنین منظوری چندان رسا نیست، اساساً چه دلیلی دارد که ضبطی معقول و موجه چون نسخهٔ مذکور را رها کنیم و صرفاً برای مبالغه‌ای بیشتر به ضبطی متأخر روی بیاوریم؟ اصلاً از کجا اطمینان داریم که حافظ به تشبیه خاک درِ دوست به توتیا بسنده نکرده و قصد تحقیر توتیا را نسبت به آن داشته است؟

۶. هان بر در است: قزوینی، عیوضی، سایه، نیساری و بیشتر چاپهای دیگر: جان‌پرورست؛ اما ضبط خانلری نه تنها منطبق بر اقدم نسخ بلکه بسیار هنری‌تر هم

هست، زیرا «قصه» با بهره‌گیری از شیوهٔ «تشخیص» به آدمی آگاه که پشت درِ خانهٔ کسی ایستاده مانند شده است، چنان‌که می‌توان به جلوی در رفت و رمز و مشکل معرفتی را از او پرسید و پاسخ وی را چون ارمغانی برای دیگران آورد. حال در «جان‌پرورست» نه فقط خبری از این شگرد هنری و لطف بیان نیست بلکه اساساً سخنی گنگ است، چون معلوم نیست آن رمز را از که باید پرسید. محجوب نیز ضبط خانلری را درست و گویا می‌داند و بر آن است که ضبط قزوینی و سایه معنای درستی ندارد. (پیشین ۲۵۴)

۷. عماد، در غزل پیشگفته:

از آن‌که رفت هیچ نمی‌گویی، ای صبا زانها که آمده به سر از دست غم بگوی

واقف: ایهام تضاد: الف. آگاه، مطلع؛ ب. ایستاده، متوقّف (در تضاد با «رفت») (در بیت اخیر عماد هم شبیه آن میان «رفت» و «آمده» هست.) البته این ایهام صرفاً جنبهٔ تزئینی دارد، چون معنی دوم اساساً در بیت جا نمی‌افتد.

قزوینی بیت را به این صورت دارد:

جانها ز دام زلف چو بر خاک می‌فشاند بر آن غریب ما چه گذشت ای صبا بگو

مضمون بیت قزوینی متفاوت و از آن شمار است که معشوق زلف می‌افشاند در حالی که دل شاعر در لابلای چین و شکن آن قرار دارد و لابد فرومی‌افتد، و نگرانی شاعر از همین است، مثل:

چو دام طُرّه افشاند ز گَرد خاطر عشّاق به غمّاز صبا گوید که: راز ما نهان دارد

۸. دیگرت: تو را بار دیگر

خدمت: اینجا سلام، ارادت، ادب و احترام:

ای صبا، گر به جوانان چمن بازرسی خدمت ما برسان سرو و گل و ریحان را

قزوینی پس از این افزون دارد:

هرچند ما بَدیم، تو ما را بدان مگیر شاهانه ماجرای گناه گدا بگو

سایه هم بیت را دارد، ولی نیساری نه. بیتی بس کم‌مایه هم هست.

۱۰. پیر من: در نظر اول، خواننده تصور می‌کند که شاعر پیری واقعی و متعیّن دارد، لیکن با قدری دقّت معلوم می‌شود این پیر همان «پیر خرابات» (همیشگی) است که شاعر با ظرافت بیان کرده است. (دربارهٔ تلقی حافظ از پیر، نک. ج ۱، ۳۵۶_۳۶۰.)

ماجرا گفتن: از اصطلاحات تصوّف است، به معنی طرح اختلاف دو صوفی با

همدیگر در حضور پیر به قصد رفع آن و وصول به صلح و صفا؛ عزیز نسفی: «اگر درویش سخنی گوید یا کاری کند که دیگری برنجاند، آن کس که رنجیده باشد باید که در دل ندارد، و در نظر درویشان با آن درویش به طریق لطف آنچه رفته باشد بگوید [...] تا آن سخن از خاطر آن درویش به در رود [...] و در وقت ماجرا گفتن، البته باید که شیخ حاضر باشد [...] باید که خود به خود ماجرا نگویند، که کدورت زیاد شود.» (الانسان‌الکامل ۱۲۵) یحیی باخرزی در این باره بیشتر و دقیقتر سخن می‌گوید: «ماجرا آن را گویند که اگر از درویشی خرده‌ای در وجود آید و بر خاطری گران آید بازخواست کنند تا آن غبار از دل آن برادر دینی دور شود، و آن به حقیقت یاریئی باشد که یکدیگر را دهند.» (فصوص‌الآداب ۲۴۵) باخرزی یک فصّ کامل را با عنوان «احکام و آداب صوفیه در ماجریٰ» به این امر اختصاص داده است. (همان ۲۵۴ـ۲۵۶) برخی از مطالب: «صلای ماجرا گویند تا همه اصحاب جمع شوند و درِ خانقاه را بربندند و ماجرا در جماعتخانه یا جایی که نماز کنند و سفره نهند خوبتر آید.» «مستحب آن است که چون استغفار کنند سرها برهنه کنند تا به تواضع و شکستگی نزدیکتر گردد.» «چون به ماجرا نشینند جامهٔ پاک پوشند و تکبرْ ظاهر نکنند و سخن نرم گویند و دست نفشانند و نجنبانند و سخنی که سبب هجر و قطعیت باشد نگویند [...] و آن کسی که مجرم باشد باید که مبادرت نماید و به استغفار مشغول شود، و چون به استغفار برخیزد به قدمگاه رود و هردو دست پیش گیرد و در صفّ‌النِّعال [=کفش‌کن ـ م] بِاِستد و قلیل و کثیر بیش سخن نگوید تا آنگاه که غبار برخیزد و صفا پدید آید.» (۲۵۵)

«ماجرا» معمولاً همراه با فعل «گفتن» به کار می‌رود، و گاهی هم با «کردن»: «شیخ عالم [سیف‌الدین باخرزی] اخی نورالدین دهستانی را ماجرا کرد و بازخواست فرمود که: ترا اصحاب طلب کردند و دیدی که ترا انتظار می‌کنند تو از راه نردبان چرا فرود آمدی؟» (همان ۱۴۰) اما به نظر می‌رسد «ماجرا کردن» اگرچه در همان چهارچوب «ماجرا گفتن» است معنایی دیگر هم دارد که عبارت است از بازخواست یا تنبیه کردن، تنبّه یا هشدار دادن از جانب شیخ، چنان‌که از قول اخیر هم برمی‌آید.

این اصطلاح از طریق تصوف به شعر نیز راه یافته است؛ عماد فقیه:

تو بی‌گناه اگر خون یار خویش بریزی　　　کراست زهره و یارا که ماجرای تو دارد؟

(دیوان ۱۱۹)

خود خواجه به نظر می‌رسد در دو سه مورد دیگر هم آن را به همین معنی به کار برده و یا دست‌کم به صورت ایهامْ نظری به آن داشته است، همچون:

ما باده زیر خرقه نه امروز می‌کشیم صد بار پیر میکده این ماجرا شنید
گفت و گو آیین درویشی نبود ورنه با تو ماجراها داشتیم

که بیت اخیر ناظر به همان اصلی است که دیدیم: درویش اساساً نباید چیزی از کسی به دل گیرد، و چنانچه کدورتی هم پدید آمد باید به آشتی‌جویانه‌ترین راه ممکن در رفع آن بکوشد. روح درویشی در نرنجیدن و نرنجانیدن است.

۱۱. کرشمه کردن: من بر مبنای معنایی که برای آن قایل شده‌ام (قدرت و ضرب شست نشان دادن) در اینجا آن را ایهامی میان همین معنی و معنی معمول آن (ناز و عشوه کردن) می‌دانم. آیا کرشمه کردن در مورد باده چیزی بجز زور و نیرو نشان دادن است؟ (هرچند جلوه و تلألؤ ظاهری آن را هم می‌توان به ناز و عشوه یا دلربایی تعبیر کرد.)

قزوینی بیت را ندارد، ولی نیساری آن را اصیل دانسته است.



این هم از اشعاری است که ممکن است خواننده را به دلالت برخی الفاظ میان شعر مدحی و شعر عارفانه یا عاشقانه در تردید اندازد. در بیت ۲ «آن پادشا» نخستین بارقهٔ تردید را در ذهن روشن می‌کند که شاید غرض شاعر مدح یک پادشاه اینجهانی باشد، و نه صرفاً پادشاه کلّ کاینات. دومین تلنگر به این گمان در واژهٔ «دولت» (ب ۸) است، که معمولاً افادهٔ اقبال و سعادت دنیوی می‌کند و تا کنون به چند مورد استعمال آن در اشعاری از این دست اشاره کرده و تحلیلهایی دربارهٔ آن داشته‌ام. قطعاً توجه دارید که مراد این نگارنده از ظهور این واژه‌ها نه در اشعارِ صریحاً مدحی، یا در غزلهای آمیخته به مدحْ نه در قسمت مدحیِ شعر، بلکه در ابیاتی است که عارفانه یا دست‌کم عاشقانه انگاشته می‌شوند، مثلاً ذکر «دولت» در ۳۱۴/۳، و ۴۰۵/۲، و یا شعر حاضر. آنچه حدس من، یعنی احتمال اختلاط مدح با تغزل یا مدح و عرفان، را تقویت می‌کند این است که تعدادی از این غزلها در آخر به مدح صریح ختم می‌شوند، مثل غزل حاضر و ۴۰۵. در غزل ۳۱۴ هم که بیتِ آشکارا مدحی وجود ندارد، در آخر شعر بیتی آمده که می‌تواند بدل از مدح باشد، و آن مژده‌ای است که برای عفو به شاعر داده می‌شود:... بازآ، که من به عفو گناهت ضمان شدم. این اختلاط به قدری در غزلهای خواجه تکرار شده که به گمانم می‌توان آن را یکی از شاخصه‌های سبکی او خواند. در غزل حاضر بنمایه‌های مشترک میان قدرت و عظمت اینجهانی و آسمانی

متعددند، مثل محتشم، پادشا، خدمت، غنی و غیره، همراه با همان «دولت» که بیشتر مفهوم دنیوی دارد. در آخر شعر هم که به مجلس بزم شاهانه اشاره دارد تردیدی در مدحی بودن آن نیست. یادآوری این مطلب هم شاید در همین مورد بیفایده نباشد که غزل عماد فقیه (معاصر حافظ و اندکی جلوتر) که مطلع و یک بیت دیگر آن نقل شد نیز آمیخته به مدح است، و همین شاید بتواند احتمال مدحی بودن برخی ابیات عارفانه‌نمای غزل حاضر را، ولو به میزانی اندک، افزایش دهد. در جاهای دیگر هم دربارهٔ این ویژگی یا دشواری برخی اشعار او سخن گفته‌ام. (مثلاً نک. ج ۱، ۶۴ـ۶۵.)

۱ خُنُک نسیم مُعَنْبَرشَمامهٔ دلخواه
که در هوای تو برخاست بامداد پگاه

۲ دلیل راه شو، ای طایر خجسته‌لِقا
که دیده آب شد از شوق خاک آن درگاه

۳ به یاد شخص نزارم، که غرق خون دل است
هلال را به کنار شفق کنید نگاه

۴ منم که بی تو نفس می‌زنم؟ زِهی خِجلت
مگر تو عفو کنی، ورنه نیست عذر گناه

۵ ز دوستان تو آموخت در طریقتِ مهر
سپیده‌دم که هوا چاک زد شِعار سیاه

۶ به عشق روی تو، روزی که از جهان بروم
ز تربتم بدمد سرخ گل به جای گیاه

۷ مده به خاطر نازُک ملالت از من زود
که حافظ تو خود این لحظه گفت: بسم‌الله

۱. خُنُک: با ایهام میان معنی سرد مطبوع و خوشا در اشعار فراوان می‌آید؛ خواجه خود می‌گوید:

گفتم: خوشا هوایی کز باغ حسن خیزد گفتا: خنک نسیمی کز کوی دلبر آید

معنبرشَمامه: (صفت مرکّب) = دارای بوی یا شمیم عنبر (دربارهٔ «شمامه» نک. ح ۳۹۲/۵.)

هوا: با ایهام میان معنی معروف و معنی محبت یا میل دل، بی‌شمار در اشعار آمده، که ظاهراً از ادب عرب به پارسی راه یافته است؛ ابن‌عربی، با همین ایهام:

اِنَّ مَنْ اَمْرَضَهُ داءُ الهَویٰ فَلْیُعَلَّل باَحادیثِ الصَّبا

(ترجمان‌الاشواق ۱۳۲)

(همانا آن را که دردِ هواست / می‌باید که به سخنان صبا درمان سازد.)

۲. آب شدن دیده: برای مبالغه در شدّت اشتیاق و انتظار، مثل سوختن یا سپید شدن

چشم و غیره، و در عین حال برای رعایت تناسب آب و خاک

۳. شخص: اینجا تن و پیکر (نک. ح ۱۰۲/۲.)

تن لاغر چون هلال: تشبیه تن لاغر و نحیف به هلال باریک و خمیده، بسیار صورت گرفته است؛ مولانا:

چشم گشا عاشقا، بر فلک جان ببین   صورت او چون قمر، قامت من چون هلال

(کلیات ۱۵۴،۳)

عماد فقیه:

وجود من چو هلالیست بر کنار افق   که تا تو چشم زنی بر هم از نظر برود

(دیوان ۱۳۲)

سلمان:

آفتابی تو و دور از تو من از غم چو هلال

به من آخر ز چه معنی نرسد نور از تو؟

(دیوان ۲۶۶)

خود خواجه:

بعدتُ منک و قد صِرتُ ذائباً کهلالٍ   اگرچه روی چو ماهت ندیده‌ام بتمامی

(نیز نک. ح ۴۵۵/۶.)

میان شفق و خون ارتباط ایجاد کرده‌اند، و گاهی خورشید یا ماه هم به آن‌دو می‌پیوندد، چنان که خواجه پیشتر داشت:

اشک من رنگ شفق یافت ز بی‌مهری یار   طالع بی‌شفقت بین که درین کار چه کرد

(در این مورد، نک. ح ۱۳۴/۳.)

۴. عمعق بخاری:

اکنون تو دوری از من و من بی تو زنده‌ام   سختا که آدمیست بر اَحداث روزگار

(نقل از دهخدا، امثال و حکم ۹۴۹،۲)

عماد فقیه:

تنگ‌دهان من، بیا تنگدلی من نگر   بی تو هنوز زنده‌ام، سنگدلی من ببین

(دیوان ۲۳۷)

۵. طریقت مهر: = آیین محبت، راه عشق، با ایهام به خورشید؛ در سخافت سخن آنان که این بیت و برخی دیگر از ابیات حافظ را به آیین مهرپرستی چسبانده‌اند پیشتر به قدر کافی سخن گفته‌ام و تکرار آن را روا نمی‌دانم. این‌گونه تعابیر در شعر پارسی

بسیار است و جز معنی و ایهام مذکور، مدلول دیگری ندارد، مثلاً خواجو «طریق مهر» می‌گوید به همان معنی و با همان ایهام:

هواداران بسی هستند خورشید درخشان را

ولیکن ذرّه را زیبد طریق مهر پروردن

(دیوان ۷۴۸)

شِعار: در اصل، پوشش و زیرجامه، در برابر «دِثار» (= روی‌جامه) از «شَعْر» (= موی) از آن روی که موی، بدن انسان را می‌پوشاند، جمع: اَشْعِرَة و شُعُر. در مثل است: آنان شعار بدون دثارند، که توصیف آنان به مودّت و قرب است، و در حدیث انصار: انتمُ الشِّعارُ و النّاسُ الدِّثار، یعنی شما خاصّه و بطانه (= آستر، مجازاً خودی و نزدیک) هستید. (لسان‌العرب) شِعار (مأخوذ از تازی) نشان و علامت، نشانهٔ گروهی از مردم که به وسیلهٔ آن یکدیگر را شناسند، نشان یا علامت سلطان یا امیر یا خرقهٔ چون عَلَم سیاه یا سفید یا کلمه‌ها که طریقه و آیین او را نمودار سازد. (دهخدا، یادداشت مؤلف)

می‌گوید: این‌که سپیده‌دم جامهٔ سیاه شب را درید و روشنایی را به جهان ارمغان کرد، از دوستداران و عاشقان تو آموخته؛ مراد این‌که دوستداران دلدار، همگی اهل جهان روشنایی‌اند و هیچ نسبتی با شب (نماد تیرگی) ندارند؛ به گفتهٔ مولانا:

چو غلام آفتابم، هم از آفتاب گویم — نه شبم، نه شب‌پرستم که حدیث خواب گویم

(کلیات ۲،۳۰۲)

۶. سلمان:

چو به حسرت گُلت گِل شوم، از گِلم گیاهی

ندمد که بوی مهر تو در آن گیا نباشد

(دیوان ۱۳۳)

در بیت متن، روی یار به صورت مضمر به گل سرخ مانند شده است.

۷. بسم الله: این نگارنده، زمانی احتمال می‌داد که به معنی خداحافظی باشد، که در این صورت معنی آن این می‌شد که: از من ملول مشو، که من همین لحظه وداع می‌کنم و گرانی می‌برم. اما به‌رغم کوششهایش در هیچ جا شاهدی برای «بسم الله» به معنی خداحافظی نیافت. این را از آن روی طرح کرده‌ام که اگر پژوهندگان گرامی شاهدی بر آن یافتند، با ارشاد نگارنده بر او منّت نهند. به هر حال همهٔ شواهد تا کنون به عکس، بر شروع هر کار با «بسم الله» دلالت دارند، همچنان‌که رایج است. بنا بر این عجالتاً معنی بیت این است: بدین زودی ملال از من ابراز مکن، چون من درست در همین لحظه «بسم الله» گفته و بر تو وارد شده‌ام.

۱ عیشم مدام است، از لعل دلخواه
کارم به کام است، الحمدُ للّه

۲ ای بخت سرکَش، تنگش به بر کَش
گه جام زرکَش، گه لعل دلخواه

۳ ما را به رندی، افسانه کردند
پیران جاهل، شیخان گمراه

۴ از دست زاهد، کردیم توبه
وز فعل عابد، اَسْتَغْفِرُ اللّه

۵ جانا، چه گویم شرح فِراقت؟
چشمی و صد نم، جانی و صد آه

۶ کافر مبیناد، این غم که دیده‌ست
از قامتت سرو، از عارضت ماه

۷ شوق لبت برد، از یاد حافظ
درس شبانه، وِرد سحرگاه

۱. مدام: ایهام رایج به معنی شراب

۲. زرکش: گمان من این است که صفت مرکب باشد، در برابر قرینهٔ آن یعنی دلخواه. از نظر معنی هم شاید بتوان آن را جام مرصّع به زر یا زرآموده و یا جامی که زر را به صورت مفتول بر دَور تا دَور آن کشیده باشند دانست. مشکل این است که «زرکش» جز در مورد پارچه به کار نرفته یا این نگارنده جز این ندیده است، اما شاید بشود آن را با «کمر زرکش» (= مرصع ۴۶۷/۶) قیاس کرد. در دهخدا[۱] «زرکَشَه» آمده به معنی گهوارهٔ طلاکوب، و به همین سان «زرِ کشیده» یعنی همان زرِ مفتول. و اما در این صورت، لخت دوم فعل ندارد، که نیازی هم به آن نیست و همان فعل در لخت اول بسنده می‌نماید؛ خود ما هم در موارد مشابه گاهی فعل به کار نمی‌بریم. به هر حال معنی روشن است: گاهی به این روی بیاور و گاه به آن، چون وفور نعمت است و روز کامروایی. به نظر من نبود فعل در اینجا بسی بهتر از بود آن است، چون اگر فرضاً

«کش» را فعل بشماریم ناچار درمی‌مانیم که آن را چگونه به «لعل دلخواه» تسرّی دهیم و لاجرم بنیاد دستوری عبارتْ دوچار خلل خواهد شد. اما این خوانش، مخالفانی هم دارد، از جمله زنده‌یاد حسینعلی هروی، که نسخه‌هایی را درست می‌داند که دارند: گه جام زر کش، گه کام دل خواه. ایشان قایل به «زرکش» به صورت صفت مفعولی مرخّم نیستند بلکه «کش» را فعل [= بکش، درکش، بنوش] می‌دانند و لاغیر، و استدلال می‌کنند که قابل تسرّی به لعل (=لب) نیست زیرا لب از نوشیدنیها نیست. («نکته‌هایی در تصحیح دیوان حافظ، نشر دانش، س ششم، ش دوم، بهمن و اسفند ۱۳۶۴، ص ۲۶.) اما این نگارنده، چنان‌که ذکر شد، لخت دوم را بدون فعل درست‌تر می‌داند و معتقد است هرگونه فعلی قدرت و قاطعیت عبارت را می‌گیرد. مضافاً احتمال بسیار می‌دهد هردو مصحح فقید، قزوینی و خانلری (که بیت را دقیقاً یکسان ضبط کرده‌اند) خوانش و برداشتی در همان حدود که عرض شد داشته‌اند، و چنانچه عیب یا نقصی در آن می‌دیدند با دقت نظر خاص خودشان لابد متعرّض آن می‌شدند. این‌که می‌گویم «در همان حدود» از این جهت است که مطمئن نیستم ایشان «زرکش» به صورت صفت و به معنای پیشنهادیِ پیشگفته خوانده باشند. در هر حال به گمان من نیازی به توسّل به نسخِ نه چندان کهن نیست. همچنین بدون فعل بودن لخت دوم هم استبعادی ندارَد، چه اگر قدری دقت کنیم، گذشته از دومین لخت از بیت نخست، که فعل دارد و اقتضای آن نیز می‌کند، دقیقاً هیچ‌یک از لختهای دوم تا پایان شعر دارای فعل نیست، و اساساً ساختار شعر به همین گونه است. و اما این‌که لب نوشیدنی نیست، گاهی به اعتبار مکیدن «لعل مذاب» (استعاره از آب دهان یار) مجازاً نوشیدنی می‌شود.

سرکش ـ برکش ـ زرکش: سه جناس ملفّق پیاپی‌اند، به هر صورت که آنها را بخوانیم. (نک. بحث اخیر.) جناس ملفّق، نوعی از جناس مرکّب است که همهٔ ارکان جناس از کلمات مرکّب باشند. همچنین «تنگش» نیز از نظر تناسب آوایی به سه مورد دیگر می‌پیوندد تا هماهنگی بیشتری پدید آید.

۳. سنایی، به‌رغم آن همه اعتقاد به طریقت تصوف، سخنانی حتی تندتر از حافظ در حق برخی از شیوخ و پیران دارد؛ در «سنایی‌آباد»:

بر پیِ پیر پاشکسته مرو	خویشتن را مکن به سُغبه گرو
راه تجرید را ز غول مپرس	خبر از پیر بوالفضول مپرس
مرهم ریش چون کند افعی؟	داروی دیده کی دهد اعمی؟

پیر باید که راهبر باشد — سالکی چست و دیده‌ور باشد
دلش از درد بهره‌ای دارد — مرد چون شیر زَهره‌ای دارد
(مثنویها ۶۴)

مولانا:

تو چشم شیخ را دیدن میاموز — فلک را راست گردیدن میاموز
(کلیات ۶۵،۳)

اوحدی عارف هم بسی پیش از حافظ چنین سخنانی را نثار عدّه‌ای از پیران می‌کند:

ای صوفیِ سرد نارسیده — چون پیر شدی جهان ندیده؟
تو عام خری و عامیان خر — ایشان ز تو خرخری خریده
ببریده ز علم و بهر جاهی — با یک دو سه جاهل آرمیده
(دیوان ۳۴)

عبید در «رسالهٔ تعریفات»: «الشّیخ: ابلیس [...] المُهملات: کلماتی که در معرفت رانَد.» (کلیات ۳۱۷) عزالدین محمود کاشانی، استعداد طیریّت و پرواز را در وجود سالک به بیضهٔ مرغ مانده می‌کند که اگر آن را در زیر مرغی که خود قوّت طیران نیافته است (استعاره از پیر ناقص یا جاهل) بگذارند «استعداد کمال انسانیّت در او فاسد گردد و به مَبلغ رجال و مقام کمال نرسد.» (مصباح‌الهدایة ۱۰۹)

خواجه می‌گوید: ما از آن روی به رندی روی آورده‌ایم که شیخ و پیر صالح و صاحب صلاحیت ارشاد نیافته‌ایم؛ پس اینان، به مصداق «عدو شود سبب خیر...» سبب شده‌اند تا ما در عالم رندی، قلّاشی و باده کشی یکچنین جایگاه و آوازه‌ای بیابیم. کلام خالی از طنز نیست.

۴. اَستغفِرُ الله: تکیه کلام معروف، در مواضعی چون ردّ و نفی و انکار، خشم، کلافگی، وقوع مشکل و دردسر، منع و تحذیر، طلب عفو، انابه و... ذکر می‌شود. نکته این‌که این عبارت معمولاً ورد زبان عابد و زاهد است، و شاعر آن را به خود او برمی‌گرداند، همچنان‌که در لخت اول هم با یک تغییرِ ظاهراً کوچک در حرف اضافه، درست نظیر همین کار را کرده، بدین‌سان که به جای اصطلاح رایج «توبه بر دستِ» زاهد، «از دست او» توبه و استغفار می‌کند تا از طریق خرق عادتْ طنز بیافریند.

۶. تشبیه مضمر همراه با تفضیل قد به سرو و رخسار به ماه (البته مضمر یا پوشیده صرفاً به اعتبار طرز تلفیق کلام است، وگرنه چنین تشبیهی از شناخته‌ترین و

معمول‌ترین نوع آن است.)

۷. خواجو:

با من سخن از درس و کتبخانه مگویید　　　اکنون که وطن بـر درِ مـیخانه گـزیدم

(دیوان ۳۰۱)

درس شب و وِرد سحر، هردو متعلق به حوزهٔ زهد یا طیف مستوری است، حال آن‌که لب یار (عنصری جمالی و عشق‌آفرین) شاعر را به سمت طیف مستی، عشق و جمال‌پرستی کشانیده است.

۱ گر تیغ بارد، در کوی آن ماه

گردن نهادیم، الحکمُ لِلّه

۲ آیین تقوی، من نیز دانم

لیکن چه چاره، با بخت گمراه؟

۳ من رند و عاشق، وانگاه توبه؟

اَسْتَغْفِرُ اللّه، استغفر اللّه

۴ ما شیخ و واعظ، کمتر شناسیم

یا جام باده، یا قصّه کوتاه

۵ الصّبرُ مُرٌّ، والعمرُ فانٍ

یا لیتَ شِعری، حَتّامَ اَلْقاه

۶ مهر تو عکسی، بر ما نیفکند

آیینه‌رویا، آه از دلت، آه

۷ عشق لبت برد، از یاد حافظ

درس شبانه، ورد سحرگاه

۱. عماد فقیه:

هرگز نگفتم، روی ترا ماه ورزانکه گفتم، استغفر الله

(دیوان ۲۵۸)

احتمالاً یکی از این‌دو به دیگری نظر داشته، اگرچه عماد در غزل خود وارد طعن بر شیخ و صوفی نمی‌شود و شعرش صرفاً صبغهٔ عاشقانه دارد.

الحکم لِلّه: فَٱلحکمُ لِلّهِ ٱلعَلیِّ الکبیر (غافر ۱۲)

ذکر «الله» را می‌توان شیوه‌ای ظریف برای این دانست که بگوید «آن ماه» تعبیری عاشقانه برای خداست.

۲. به گمانم بدون ذکر اسم «رندی» از رسم آن سخن می‌گوید: من راه پارسایی و پرهیزگاری را در عالم نظر می‌شناسم، لیکن چه سود که طالع واژگون مرا در عمل به سوی رندی و عشق و مستی می‌کشد. «بخت گمراه» رنگ طنز دارد و شاید هم از زبان

اهل زهد باشد، چرا که شاعر همواره به رندی خویش می‌بالد. به هر روی از شمار مضامین مبتنی بر ازلی بودن رندی و همخانواده‌های آن است. (در این باره، نک. ح ۱۵۷/۷.)

۳. استغفر الله: نک. ح ۴۰۹/۴. در اینجا هم همان طنز مورد نظر است.

قزوینی بیت را به این صورت دارد، که اگرچه دلپذیرتر می‌نماید، ضبط خانلری قدمت بیشتر دارد:

من رند و عاشق، در موسم گل　　　آنگاه توبه؟ استغفر الله

۴. اگر مراد از «شیخ»، پیر در تصوف باشد (که احتمالاً در کنار «واعظ» از طیف زهد دارای همین مدلول است) پیداست که خود از نشانه‌های عدم اعتقاد به صوفیگری است. «سلطان‌العارفین بایزید ـ قُدِّسَ سِرُّه ـ گفته است: هر آن کس که او را شیخ نیست، شیخ او شیطان است.» (عوارف‌المعارف ۴۰) هرچند آشکار است که سخنی است از سوی فردی باورمند به آیین تصوف، و البته در روزگاری که بنیان این طریقت به خلاف عصر حافظ هنوز سستی نگرفته بود.

۵. شکیبْ تلخ است، حیاتْ فانیست　　　بدانمی کاش، کی‌اش توان دید

الصبرُ مُرٌّ: همان مضمون دیرین بر پایهٔ ایهام به تلخی صبر زرد (نک. ح ۲۴۴/۸.) گاهی هم صبر را برای مبالغه، تلختر از داروی مذکور دانسته‌اند: الصّبرُ اَمَرُّ مِنَ الصّبر. (راحةالارواح ۴۰)

حَتّامَ: (= حتّیٰ + ما) ابن‌سیده [صاحب المُخصَّص در لغت عرب ـ م] می‌گوید: «حتّیٰ» از حروف جرّ، مثل «اِلیٰ» به معنی غایت است، و برخی گفته‌اند: «حتی» بر وزن فَعلیٰ از «حَتَّ» به معنی فراغ از چیزی است. حتّام: اصل آن «حتی ما» است و الف به منظور استفهام حذف شده، به همان گونه که در هریک از حروف جارّه که برای استفهام به «ما» اضافه شود حذف می‌گردد، همچنان‌که خداوند فرموده است: فَبِمَ تُبَشِّرُونَ، و: فِیمَ کُنتُمْ، و: لِمَ تُؤْذونَنی، و: عَمَّ یَتَساءَلون. (لسان‌العرب) علّامه قزوینی معتقد است: عرب در این موضع «مَتیٰ» (=کَی) می‌گوید، نه «حتّام»، و این‌که بگوید «تا کی او را نمی‌بینم» به جای «کی او را می‌بینم» بکلّی ضدّ مقصود است. ایشان احتمال داده‌اند که: یا کلیهٔ نسخ محرّف باشند، و یا خواجه خواسته باشد بگوید: تا کی به هجران مبتلا خواهم بود. (حاشیهٔ غزل در طبع ایشان)

۶. مهر: ایهام میان خورشید و محبت، و همراه با مضمون آه کشیدن در آینه، که «آه» هم خود ایهام می‌یابد. (نک. ح ۱۲۳/۵.)

می‌گوید: دریغا که از خورشید رخسار و از محبت تو پرتوی بر وجود ما نیفتاده است؛ آه از این دل سخت و سنگین.



پیشتر شاهد غزلهایی همروال و همسان بودیم که برخی معتقدند خواجه یک غزل بدان صورت بیشتر نداشته است. در اینجا هم با غزل قبلی (۴۰۹) دو غزل کاملاً همروال را می‌بینیم، به‌ویژه که برخی شباهتها هم در مضامین این دو وجود دارد. اگرچه بحثی از سوی حافظ‌پژوهان دربارهٔ احتمال یکی بودن این‌دو صورت نگرفته، اما این نگارنده قدری بعید می‌داند که خواجه دو غزل جداگانه با وزن و قافیهٔ یکسان سروده باشد، خصوصاً که هیچ‌کدام هم کاری کارستان نیست و جز دو سه مورد طنز، آن هم نه چندان درخشان، در هرکدام به چشم نمی‌خورد. آیا می‌توان گمان کرد که خواجه تا بدان حد کم آورده و چنتهٔ شعرش تهی شده باشد که هریک از این دو گروه ابیات را عیناً تکرار کند؟ گمانی سخت، دست کم برای این نگارنده، است.

و اما اگر بنا به سنجش این‌دو شعر از نظر وزن هنری باشد، به‌گمانم غزل کنونی بر روی هم اندکی بهتر است.

۱ وصـــال او ز عـمر جـاودان بـه
خـــداونـــدا، مـــرا آن ده کـــه آن بـه

۲ بـه شـمشیرم زد و بـا کس نگـفتم
کـــه راز دوست از دشـــمن نـــهان بـه

۳ شبی می‌گفت: چشم کس ندیده‌ست
ز مـــرواریـــد گـــوشم در جـهان بـه

۴ دلا، دایـم گـدای کـوی او بـاش
بـــه حکـــم آن‌کـه دولت جـاودان بـه

۵ به خُلدم دعوت، ای زاهد، مفرمای
کـــه ایـن سـیب زَنَـخ زان بـوستان بـه

۶ بـه داغ بـندگی مـردن دریـن در
بـــه جـــان او، کـه از مُـلک جـهان بـه

۷ گـلی کـان پـایمال سرو ما گشت
بـــود خـــاکش ز خـــون ارغـوان بـه

۸ خـدا را، از طـبیب مـن بـپرسید
کـه: آخِـر کـی شـود ایـن نـاتوان بـه؟

۹ جـوانـا، سر متاب از پند پیران
کـــه رای پـــیر از بـــخت جـوان بـه

۱۰ سـخن انـدر دهـان دوست، گـوهر
ولیکـــــن گـــفتهٔ حـــافظ از آن بـــه

۱. ناصر بخارایی:
مرا یک‌دم وصال او ز عمر جاودان خوشتر
غبار کوی او در چشمم از ملک جهان خوشتر
(دیوان ۲۹۸)

۳. قزوینی پس از این افزون دارد:

اگرچه زنده‌رود آب حیات است ولی شیراز ما از اصفهان به

بیت بسیار مشکوک می‌نماید، چون قدیمترین نسخهٔ حاوی آن خلخالی ۸۲۷ است و نسخ پس از آن هم بیت را ندارند تا برسد به نسخهٔ کاملاً متأخر ۸۶۷ (متعلق به آقای جعفر قاضی، ساکن آلمان) (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۳۵۸.) گمان من این است که دستکار یکی از همشهریان حافظ باشد که نسبت به دیار خویش تعصب داشته و هوس کرده تا آن را به رخ اهل اصفهان بکشد. در مورد قزوینی، به دلیل قدمت تصحیح و نسخ موجود در آن زمان، خرده‌ای نمی‌توان گرفت اما در مورد سایه (که ظاهراً تحت تأثیر قزوینی یا نسخهٔ خلخالی، بیت را دارد) چه عرض کنم که این همه نسخهٔ قدیمتر در زمان ایشان وجود دارد، ولی هنوز قسم راست ایشان در اکثر موارد اختلاف، همین خلخالی است، و ظاهراً با وجود این‌همه طبع یا تصحیح از روی آن هنوز دورهٔ ادای دین به آن به پایان نرسیده است.

زنده‌رود: آب حیات؛ در ترجمهٔ محاسن اصفهان این مطلبْ مازاد بر اصل عربی آن کتاب آمده است: «روایت است از حسن بن خوانسار جرباذ، معنعن از امیرالمؤمنین علی ـ علیه السلام و الرّضوان ـ که فرمود: تَداووا بِماءِ زندروذ، فَاِنَّ فیه شفاءُ کلِّ داءٍ.» (۱۱) این نگارنده بعید نمی‌داند که اطلاق آب حیات به این رود ناشی از همین خبر و تعبیری از شفای هر درد بوده باشد، گو این‌که نامیدن هر آب گوارا به آب حیات نیز امری معمول است، و آب زنده‌رود نیز در آن روزگاران، به شهادت متون جغرافیایی، همواره ستوده بوده است. در همان کتاب (اصل و ترجمه) آمده است: فنّاخسرو عضدالدوله آنگاه که به اصفهان درآمد و آب خواست قدحی از آب فرات به او تقدیم داشتند؛ آن را بر زمین ریخت و گفت: روا نیست در شطّ زَرَنْرود [یکی از صورتهای «زنده‌رود» ـ م] آب فرات خوردن. (اصل کتاب ۹ـ۱۰؛ ترجمه ۱۱ـ۱۲) حافظ پیشتر هم یادکردی از زنده‌رود داشت. (نک. ح ۹۵/۵.)

اصفهان: «مدینه‌ای است عظیمه از شهرهای مشهور، از هر جنس خوبیها را جامع، پاکی خاک و صفای هوا و عذوبت ماء و صحت ابدان و حسن صورت و حذاقت در هر علم و صناعت، به مرتبه‌ای که گویند که هرچه را استادان اصفهان در تحسین آن کوشند اهل صناعت جمیع بلاد از مثل آن عاجز آیند.» (ترجمهٔ آثارالبلاد ۲، ۱۷)

۴. گدایی درِ جانان به سلطنت مفروش کسی ز سایهٔ این در به آفتاب رود؟

۵. بیزاری از خُلد: عطار دلیل آن را بیان می‌کند: طلب بهشت از حُبّ نفس برمی‌خیزد:

خانهٔ نفس است خلد پرهوس　　　خانهٔ دل مقصد صدق است و بس
(منطق الطیر ۴۷)

(مقصد صدق: کذا؛ مقعد صدق؟) خود خواجه، با مضمون شبیه به بیت متن:

ز میوه‌های بهشتی چه ذوق دریابد　　　کسی که سیب زنخدان شاهدی نگَزید؟

به: احتمالاً ایهام به میوهٔ معروف (به قرینهٔ سیب)

۶. «جان» و «جهان» با آن‌که جدا از هم‌اند، شاعر قصد دارد این‌دو در ذهن خواننده به صورت یک ترکیب به هم بپیوندند، درست نظیر کاری که با «خاک و خون» کرده است. (نک. ح ب ۷.)

۷. «خاک» و «خون»: این نیز از ترکیبهای رایج و مصطلح است، که در بیت متن به شکل جدا از هم آمده ولی قصد شاعر تلفیق آنها در ذهن خواننده است. گفتنی است که این کار از شیوه‌های رایج ادبی است، اما به نظرم حافظ، با توجه به بسامد بالای آن، علاقه‌ای خاص به آن داشته است. اشاره به رواج «خاک و خون» شد، مثل بیت سعدی:

آن نه من باشم که روز جنگ بینی پشت من
آن منم گر در میان خاک و خون بینی سری
(گلستان ۶۰)

حافظ هم این‌دو را به صورت ترکیب دارد، اگرچه یک مورد در تمامی اشعار او بیش نیست:

دور دار از خاک و خون دامن چو بر ما بگذری
کاندرین ره کشته بسیارند قربان شما

اما مراد من در اینجا شکل جدا و با فاصلهٔ این دو کلمه است که شاعر انتظار دارد به صورت ترکیب در ذهن خواننده تداعی شود. به نمونه‌هایی از این شیوه بنگریم؛ مولانا:

کی بود خاک صنم با خون ما آمیخته؟　　　خوش بود این جسمها با جانها آمیخته
(کلیات ۱۵۱،۵)

سعدی:

مرا در خاک راه دوست بگذار　　　برو گو دشمن اندر خون من کوش
(غ ۳۳۵)

امیرحسن دهلوی:

سرخ گل کیست که لاف رخ رنگینْت زند؟　　　خاک پای تو به از خون فلان بسیاری
(دیوان ۳۹۲)

سلمان:

اشکم که می‌گزیند منزل ز خاک کویش　　یا خون گرفت او را یا خاک می‌دواند
(دیوان ۱۷۶)

مثلّثیست غبار عبیر درگاهت　　که خاک اوست به از خون نافهٔ ختنش
(همان ۵۴۱)

خود خواجه:

قتیل عشق تو شد حافظ غریب، ولی　　به خاک ماگذری کن؛ که خون مات حلال

ای خونبهای نافهٔ چین خاک راه تو　　خورشید سایه‌پرور طرف کلاه تو

و اما دربارهٔ بیت متن، بدیهی است که خون (جانمایهٔ آدمی) ارزشمند و خاک بی‌ارزش است، اما در مورد معشوق این رابطه معکوس می‌شود و خاک پا یا درگاه او بسی ارزشمندتر از خون عاشق است. وارسته: خاک فلان از خون بهمان بهتر است و بر خون او شرف دارد، به معنی ادنای این از اعلای آن بهتر است. (مصطلحات‌الشعراء ۱۰۷)

۹. از بختِ: کذا قزوینی و نیساری؛ سایه: با بختِ، که از نظر معنایی خوب است که بخت جوان با رای پیر همراه باشد، ولی در حالی که قدیمترین نسخ «از» دارند نباید از سلیقه پیروی کرد.

گوهر: قزوینی و سایه: شکّر؛ ضبط خانلری مطابق با اقدم نسخ است، و نیساری هم مثل آن.

۱ ناگهان پرده برانداخته‌ای، یعنی چه؟
مست از خانه برون تاخته‌ای، یعنی چه؟

۲ زلف در دست صبا، گوش به فرمان رقیب
اینچنین با همه درساخته‌ای، یعنی چه؟

۳ شاه خوبانی و منظور گدایان شده‌ای
قدر این مرتبه نشناخته‌ای، یعنی چه؟

۴ نه سر زلف خود اول تو به دستم دادی؟
بازم از پای درانداخته‌ای، یعنی چه؟

۵ سخنت رمز دهان گفت و کمر سرّ میان
در میان تیغ به ما آخته‌ای، یعنی چه؟

۶ هرکس از مُهرهٔ مِهر تو به نقشی مشغول
عاقبت با همه کج باخته‌ای، یعنی چه؟

۷ حافظا، در دل تنگت چو فرود آمد یار
خانه از غیر نپرداخته‌ای، یعنی چه؟

۱. بیرون تاختن معشوق مست و روی‌گشاده، از جلوه‌های دوست‌داشتنی او در اشعار عارفانه است، که به‌ویژه در غزلیات عطار بسیار دیده می‌شود، همچون:

نیم‌شبان سیم‌برم نیم‌مست   نعره‌زنان آمد و در درشکست

(دیوان ۱۱۲)

۲. رقیب: همواره چون عاملی ناموافق و مزاحم، و گاه به معنی ابلیس (در اشعار عرفانی و در برابر محبوب آسمانی) می‌آید. در اینجا هم به نظر می‌رسد همین معنی اراده شده باشد. (در این باره، نک. ح ۶/۲.) در این بیت خواجه، قضا را صبا و رقیب در برابر همدیگر آمده است:

صبا ز زلف تو با هر گلی حدیثی راند   رقیب کی رهِ غمّاز داد در حرمت؟

درساختن: الف. همدست شدن، دست یکی کردن، محاوره: ساخت و پاخت کردن، گاوبندی کردن (اغلب در شرّ) «اسود بن عفّان از فعل این پادشاه ستوه گشت و

با مهتران حدیس درساخت و عملوق را با جمله مهتران بنی‌طسم مهمان کرد و همه را بکشتند.» (مجمل التواریخ و القصص، به نقل از دهخدا) ب. ساختن، سازش و مدارا کردن، سازگاری و موافقت نشان دادن، پیوند کردن؛ خاقانی: «او خود به سعادت بایستی [...] با مردم بهتر درساختی.» (منشآت ۱۰۳) سعدی، دربارهٔ پیامبر (ص): «وقتی چنین‌که فرمود به جبرئیل و میکائیل نپرداختی و دیگر وقت با حفصه و زینب درساختی.» (گلستان ۹۰) در اینجا به نظر می‌رسد معنی اخیر مراد باشد یا هر کسی را به نحوی راضی نگه داشتن و با خود همراه کردن.

شاعر می‌گوید: محبوب با هر موجودی و با هر چیزی بدان‌گونه که دوست می‌دارد یا صلاح می‌داند رفتار می‌کند و هرکدام را به صورتی در ید اختیار خود دارد. پیداست درک انگیزه و قصد او برای هر انسانی از جمله شاعر ناممکن است. ابراز شگفتی شاعر هم از همین است.

۳. می‌گوید: جایگاه تو بسی برتر از این است که محبوب گدایانی چون من شوی. (منظور = محبوب و معشوق؛ نک. ح ۲۱۰/۳.) این‌که می‌گوید قدر مرتبهٔ خود را نشناخته‌ای، ظاهراً از نظرگاه شاعر و به سبب شگفتی اوست از این‌که معشوق خود را کوچک کرده و در سطح فرودستان قرار داده، و نه به قصد انتقاد یا بدگویی از وی. این را هم باید توجه داشت که گدایانْ تنها در ظاهر کوچک شمرده می‌شوند، زیرا نیازمند به دوست‌اند، لیکن همین گدایان از پرتو همین روح نیاز و کوچکساری در برابر یار به پادشاهان عالم خاک بدل می‌شوند.

۴. تو در ازل مرا مشمول عنایت خود قرار دادی و عاشق کردی، اما اکنون مرا با آلام و عوارض عشق از پای درآورده‌ای؛ به کدام یک باید بنگرم؟

۵. رمز دهان: دهان محبوب آن‌قدر کوچک است که نشانی از آن نیست. اما همین ایهام شاعرانه در خدمت بیان شطحیّه‌ای قرار گرفته است بدین گونه که راز و رمز کلّ عالم هستی در همین نقطهٔ کوچک و بی‌نشان نهفته است. این مفهوم دوگانه را بارها در اشعار عرفانی در مورد دهان یا لب محبوب دیده‌ایم.

سرّ میان: واژهٔ «میان» هم در اینجا ایهام به دو معنی دارد: درون، و کمر. در اینجا نیز شطحیّه یا پارادوکسی هست نظیر «رمز دهان»، بدین‌سان که میان یا کمر معشوق هم از فرط باریکی گویی هیچ یا نابوده است، و به چشم در نمی‌آید، لیکن این موی و حتی باریکتر از آن حامل تمامی اسرار جهان است. شاید بتوان این پارادوکس عظیم را به اجمال بدین گونه بیان کرد که: معشوق اساساً میان ندارد، زیرا میانْ خود از مقولهٔ

جهات است، و جهت اختصاص به شئ دارد که ناگزیر دارای حیّز و مکان است و همین خود مستلزم تصوّر جهت برای آن است، چیزی که یار آسمانی بیرون و منزّه از آن است. اما در عین حال همین محبوبِ بدون میانْ خود میاندار همه‌چیز در عالم آفرینش است. کمر معشوق هم از فرط باریکی نادیدنی است، اما همه‌چیز جهان بر حول همین موی نادیدنی یا دیریاب گردش دارد. بنا بر این، همین ایهامِ شاعرانه، خود راه به مفهومی عرفانی می‌برد. پارادوکس عارفانه بر پایهٔ میان داشتَن و نداشتن معشوق با تعبیری در حدود یاد شده نیز در اشعار شاعران، و از جمله حافظ، فراوان آمده است. به این نمونه‌ها بنگریم؛ سیف اسفرنگی:

راز او را از کمال نازکی — با میانش در میان نتوان نهاد
(دیوان ۶۲۱)

وقتی معشوق در میان یا جهت قرار ندارد، عاشق هم باید به آنجا برسد که هرگونه مختصات شئ مادی و جهان مادّه، از جمله جهت، را از خود سلب کند و روح او به بی‌مکانی دست یابد. از همین روی است که مولانا هم از شطحیه‌ای چون «میان ـ بی‌میانی» سخن می‌گوید، بدین‌سان که ابتدا «میان» اثبات و همزمان نفی و انکار می‌شود:

گفتی: اسرار در میان آور — کو میان اندرین میان که منم؟
(کلیات ۴، ۸۰)

هم او:

گفت: مکشوف و برهنه و بی‌غُلول — بازگو، دفعم مده، ای بوالفضول
پرده بردار و برهنه گو، که من — می نخسبم با صنم در پیرهن
گفتم: ار عریان شود او در عیان — نی تو مانی، نی کنارت، نی میان
(مثنوی ۱، ۱۰)

خواجو:

همچون کمر به گِرد میانش درآمدم — او را میان ندیدم و او در میان نبود...
کون و مکان بگشتم و در ملک هردو کون — او را مکان ندیدم و بی او مکان نبود
(دیوان ۶۹۱)

عماد فقیه:

وصف میان او نتوانم به شرح گفت — سرّیست آن که در کمر دوست مضمر است
(دیوان ۲۴)

نشـــان از مـیانش کـمر مـی‌دهد ولی زان میان در کمر هیچ نیست
(همان ۴۹)

حافظ هم بارها از سرّ میان، دقیقهٔ میان، میان نداشتن و نظایر اینها سخن گفته است، مثل:

نشـــان مـوی مـیانش، کـه دل در آن بسـتم ز من مپرس، کـه خـود در مـیان نـمی‌بینم
میان نداری و دارم عـجب کـه هـر سـاعت مـــیان مــجمع خــوبان کــنی مـیان‌داری

۶. مُهره: گلولهٔ گِلین که در حُقّه‌بازی به کار می‌رفت؛ نظامی:

حقّهٔ مه بر گِـل ایـن مـهره زن سنگ زحل بر قدح زهـره زن
(مخزن ۹)

گاه بـدین حـقّهٔ فـیروزه‌رنگ مهره یکی ده به درآرد ز چنگ
(همان ۴۲)

(دهخدا، با قدری تغییر) (دربارهٔ بازی حُقّه، نک. ح ۱۲۹/۱.)

مُهرهٔ مِهر: نظر به معنای نجومی نیز دارد (به قرینهٔ «مِهر» که به طریقهٔ ایهام به معنی خورشید نیز هست.) مهرهٔ زر، مهرهٔ زرد، مهرهٔ زرّین، مهرهٔ لاجورد: وصف و کنایه از خورشید؛ مهره و حقّه: کنایه از خورشید و ماه؛ مهره‌های سیمابی و مهره‌های فـلک: کنایه از ستارگان (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی)

نقش: اصطلاح قمار = عدد روی طاس یا خال روی ورق (نک. ح ۱۴۹/۷.)

کج باختن: به نظر این نگارنده «کج» صفتی است جانشین موصوف یعنی «بازی» = بازی را با کجی، ناراستی و دغل باختن؛ خاقانی، به صورت «کژ باختن»:

با یارْ سر انداخـتنم سـود نـداشت در کارْ حِیَل ساختنم سود نـداشت
کژ باخته‌ام، بوکه نـمانم یکـدست هم ماندم و کژ باختنم سود نداشت
(دیوان ۷۰۸)

حسن دهلوی، همراه با موصوف (بازی) که اثبات کنندهٔ نظر نگارنده است:

نـقد دل مـا پـاک بـبردند، اگـرچـه از ابروی خود بازی کج باخته بودند
(دیوان ۱۳۶)

مقابل صفت «کج‌باز»: راست‌باز؛ ناصر بخارایی:

راست‌بـــاز است گــفته‌ای نـــاصر این هم از چشم راست‌بین شماست
(دیوان ۱۸۷)

بیت متن، اشارتی است به اقتدار مطلق مـعشوق کـه تـمامی جـهان و جـهانیان را

به خود مشغول و متوجه کرده، لیکن هیچ‌یک را هم به کام نرسانده بلکه همگان را به خیال خام انداخته است.

۷. خانه خالی کن، دلا، تا منزل سلطان شود — کاین هوسناکان دل و جان جای لشکر می‌کنند

منظر دل نیست جای صحبت اضداد — دیو چو بیرون رود، فرشته درآید

سلمان می‌گوید که از فرط غیرت، حتی دل خود را از غیرت معشوق هم خالی کرده است:

ز غیرت، خانهٔ دل را ز غیرت کرده‌ام خالی

که غیرت را نمی‌زیبد درین خلوتسرا رفتن

(دیوان ۲۵۸)

(خوانش اصلی همین است، اگرچه «غیرتِ» دوم را می‌توان به ایهام «غیر تو» نیز گرفت.)

* * *

مطلع غزل، حالت وقوع دارد، که قابل قیاس با این مطلع وقوعی اوست:

دوش می‌آمد و رخساره برافروخته بود — تا کجا باز دل غمزده‌ای سوخته بود

البته مجموع ابیات وقوعی در حافظ معدود است. در هر حال ردیف به سایر ابیات نیز تا حدودی حالت وقوع بخشیده است.

غزل تماماً بر محور جلوه‌های مختلف معشوق و نحوهٔ رفتار او با هر گروه از عاشقان است و عالم و آدم را خام کردن و بی‌اعتنا به خواست یا گلایه‌شان به راه خود رفتن، که در عین حال توصیفی است از موجودی همه‌دان و همه‌توان با رفتاری نامنتظر و خلاف تصور.

قافیه و ردیف از آنهاست که ابیات را قهراً متمرکز و یکدست می‌کند. ردیف با آن لحن خودمانی‌اش کمک کرده است تا شعر به زبان تخاطب و محاوره نزدیک شود.

در هر حال و بر روی هم غزلی است با حال و هوا و لحنی منحصر به فرد در میان تمامی غزلهای او.

۱ درِ سرای مغان رُفته بود و آب‌زده
نشسته پیر و صلایی به شیخ و شاب زده

۲ سبوکشان همه در بندگیش بسته کمر
ولی ز ترکِ کُلَه چتر بر سَحاب زده

۳ شعاع جام و قدحْ نور ماه پوشیده
عِذار مغبچگانْ راه آفتاب زده

۴ عروس بخت در آن حجله با هزاران ناز
شکسته کَشْمه و بر برگ گل گلاب زده

۵ ز شور و عربدهٔ شاهدان شیرین‌کار
شکر شکسته، سمن ریخته، رَباب زده

۶ سلام کردم و با من به روی خندان گفت
که: ای خمارکَشِ مفلسِ شراب‌زده،

۷ که این کند که تو کردی به ضعف همت و رای
ز گنجخانه شده، خیمه بر خراب زده؟

۸ وصال دولت بیدار ترسمت ندهند
چه خفته‌ای تو در آغوش بخت خواب‌زده؟

۹ فلک جَنیبَه‌کَش شاه نصرةالدّین است
بیا ببین مَلَکش دست در رکاب زده

۱۰ خرد، که مُلهَمِ غیب است، بهر کسب شرف
ز بام عرش، صدش بوسه بر جَناب زده

۱۱ بیا به میکده، حافظ، که بر تو عرضه کنم
هزار صف ز دعاهای مستجاب زده

۱. ابن‌یمین، در غزلی که حافظ چند تعبیر مشترک با آن دارد:
سحرگه آن صنم سروقد، شتاب‌زده درآمد از درِ ابن‌یمین شراب‌زده
(دیوان ۲۸۷)

سرای مغان و شکوه آن، امیرخسرو:

با من مگو حکایت جمشید و افسرش　　　خاکِ درِ سرای مغان کم ز تاج نیست

(دیوان ۹۷)

این نگارنده احتمال قوی می‌دهد که فضای موصوفْ ملهم از قرآن باشد. (نک. سخن پایانی.)

شاب: در تازی «شابّ» (به تشدید) = جوان؛... خروش و ولوله در جان شیخ و شاب انداز (۲۵۷/۱)

۲. سبوکشان: حاضران در این بزم بهشتی‌اند که به حالت چاکران کمربسته گرداگرد پیر مغان حلقه زده‌اند، لیکن بندگی آنان نسبت به پیر آنچنان برایشان افتخارآمیز است که گویی کلاه گوشه به آسمان رسانیده‌اند. از باشکوه‌ترین توصیفهای حافظ دربارهٔ پیر مغان است.

ولی: شاید بتوان آن را با ایهام ساختاری به معنی «ولی» یعنی بالاترین مقام پیر در تصوف نیز دانست، هرچند لخت دوم در وصف سبوکشان است، و نه پیر. از این‌گونه ایهام هم نمونه‌های فراوان در اشعار هست.

چتر بر سحاب زدن از ترک کلاه: از اوصاف تجلیلی برای پادشاهان و بزرگان است، همچون کلاه گوشه به آسمان یا خورشید رساندن، خورشید را سایه‌پرور طرف کلاه خود کردن و نظایر اینها، و شاید دارای مبالغه‌ای بیشتر، چون در اینجا کلاه باده کشان همچون چتری بر فراز ابر گسترده شده است.

۳. جام و قدح: با توجه به مدلول نجومیِ بیت، گمان می‌کنم ایهامی به صورت فلکی «باطیه» (در محاوره: بادیه = کاسه) داشته باشد. (نک. ح ۲۳۰/۱.) همچنین این‌که پرتو جام و قدحْ نور ماه را پوشیده، بی‌شباهت به ارتفاع گرفتن از نور خورشید یا ماه نیست. (نک. ح ۳۵۰/۴.)

تشبیه مضمر همراه با تفضیل نور باده به ماه و رخسار مغبچگان به آفتاب صورت گرفته است.

۴. کَسْمَه: استاد معین دربارهٔ این واژه و اشتقاق آن توضیحاتی داده‌اند، از جمله: ژابا گوید: کسمه شاید همریشهٔ لیتوانیایی kasà روسی kóca کردی kasí (کرک ابریشم) و نیز کردی kezi (زلف بافته، گیسوی بافته) باشد. ژابا ۳۳۳ (حاشیهٔ برهان) بر وزن وسمه، موی چند باشد که زنان از سر زلف ببُرند و پیچ و خم داده به رخسار گذارند؛ و بعضی گویند زلفِ عملی [= مصنوعی ـ م] است؛ و بعضی گویند که کسمه آن موی

سیاهی است که در این زمان زنان عراقی در پیش سر بندند. (برهان) قزوینی همان تعریف را از فرهنگهای جهانگیری و بهار عجم نقل کرده، و این‌که «آن را پیچه نیز گویند [...] شاعر گفته:

روزی که گُل از کِلّه برون آمد مست   باد سحر از جَیب هوا برزد دست

از سبزه بر ابروی چمن وسمه کشید   وز غالیه بر فرق سمن کسمه شکست»

(دیوان، طبع قزوینی - غنی، ح غ ۴۲۱) نفیسی آن را تداول مردم آذربایجان گفته، و در دهخدا مأخوذ از ترکی. این نگارنده شنیده که در موسیقی ترکی به نوعی از آواز که با صدای تودماغی خوانده می‌شود «کسمَه شکستَه» می‌گویند، که بعید نیست از اشعاری چون بیت حافظ اخذ و مصطلح شده باشد. بعید هم نیست که قول دهخدا مبنی بر این‌که از ترکی مأخوذ است از همین رهگذر بوده باشد، الله اعلم.

گلاب: محتمل است که شستن روی عروس با گلاب باشد، و یا از قطرات عرق رخسار به گلاب استعاره شده باشد.

قزوینی پس از این بیت افزون دارد:

گرفته ساغر عشرت فرشتهٔ رحمت   ز جرعه بر رخ حور و پری گلاب زده

که تکرار قافیه هم دارد. نیساری آن را الحاقی دانسته است.

۵. شور - شیرین: ایهام تناسب (یا به قولی تضاد) که بسیار رایج است، مثل:... شور شیرین منما تا نکنی فرهادم (نک. ح ۳۰۹/۳.)

زیبارویان در حال سخن گفتن و های و هوی کردن‌اند، که به شکر شکستن شبیه است. همچنین «شکر شکسته» علاوه بر معنی معمول آن یعنی شکر خاییده، به طریق ایهام یعنی رونق و اعتبار شکر (در برابر سخنان آن شاهدان) شکسته شده است. (این معنی را به طریق احتمال در مورد «شکّرشکن» ذکر کردم؛ نک. ح ۲۱۸/۳.) رخساره‌های آنان هم به‌سان گل سمن است، و به دلیل فراوانی شمار آنان گویی در همه‌جا سمن ریخته‌اند، همراه با این معنی ایهامی که سمن در مقابل جمال آنان بر خاک ریخته شده. سرانجام در مورد رباب هم فعل «زده» حاوی ایهام است: یکی این‌که آوای دلاویز آن زیبایان همچون نوای رباب است، با این ایهام که رباب هم در برابر آوای آنان خرد و خوار شده است. دلیل استعمال سه فعل شکسته، ریخته، زده با این بار معنایِ منفی، دقیقاً همین است که سه معنای ایهامیِ یاد شده از آنها گرفته شود. در حقیقت در اینجا هم سه تشبیه مضمر همراه با تفضیل را به صورت پیاپی داریم: زیبایان از نظر شیرینی و شیرین‌کاری به شکر، از جهت رخسار زیبا به سمن، و

بالاخره صوت دل‌انگیزشان به هنگام شور و عربده به رباب مانند‌ه گردیده، و به مدد معنای ایهامیِ منفی در سه فعل مذکور بر مشبّهٌ‌به‌ها تفضیل نهاده شده‌اند. به‌راستی که این‌همه دقّت در ظرفی به این کوچکی حیرت‌انگیز است.

۶ـ۷. پیر، گوینده را ملامت می‌کند که چرا برای نوشیدن شراب و دفع خمار به ویرانهٔ خرابات روی آورده و در حقیقت به بخت خویش پشت کرده است. اینها همه مقدّمه‌ای است تا او شاعر را به بیرون آمدن و تماشای شکوه و جلال شاه یحیی فرابخواند. به گمانم این اولین بار است که پیر مغان به جای هدایت شاعر به عشق و عوالم شور و مستی در جهت مدح ملوک دنیا حرکت می‌کند.

۸. در هنگام وصال، خفتن جایز نیست، همچنان‌که در بهشت به خواب نمی‌روند تا نعیم از کف نرود؛ به فرمودهٔ سعدی:

امشب آن نیست که در خواب رود چشم ندیم خواب در روضهٔ رضوان نکند اهل نعیم

(غ ۴۳۱)

۹. جنیبه کش: = جنیبت‌کش؛ در تازی «جنیبة» = اسبی که تنها (بی‌سوار) برده می‌شود. (لسان‌العرب) جنیبت = اسب یدک؛ بیهقی (که فراوان آن را آورده): «مرتبه‌داران پذیره رفتند و پنجاه جنیبت بردند.» (۴۹) نظامی:

ز حدّ بیستون تا طاق گرّا جنیبتها روان با طوق و هرّا

(خسرو و شیرین ۳۸۵)

جنیبت‌کش: در دهخدا\فقط کشندهٔ اسب کوتل (= یدکی) و میرآخور معنی شده، که این تنها معنایی لفظی و حقیقی است، چه کنایه از چاکر، فرودست، فرمانبردار و نظایر اینهاست، مثل غاشیه کش؛ نظامی:

دَور جنیبت‌کش فرمان تست سُفت فلک غاشیه‌گردان تست

(مخزن ۱۰)

ش: شناسهٔ اضافیِ مقدّم واقع شده، متعلق به «رکاب» (=مَلَک دست در رکابش زده است.)

۱۰. مُلهَم یا مُلهِم؟: ملهِم: (اسم فاعل از الهام) = الهام کننده یعنی در دل افگننده از جنس خیر، و آن حق تعالی است. (غیاث) ملهِم غیب = سروش، هاتف غیب، سروش غیب (دهخدا\، یادداشت مؤلف) خود خواجه (در قطعهٔ ۳۸):

گفته باشد مگرت ملهِم غیب احوالم وانکه شد روز منیرم چو شب ظلمانی

(در دهخدا\، علاوه بر بیت اخیر، بیت متن هم به شاهد ذکر شده است.)

بیت را با «مُلهِم» می‌توان چنین معنی کرد: خِرد یا عقل، با آن‌که خودْ الهام‌کنندهٔ عوالم غیب است، صد بوسه بر آستانهٔ شاه یحیی زده است. شاید ملهِم غیب از آن روی باشد که وجود عالَم غیب را به دلالات عقلی مدلّل می‌دارد. گفتنی است که در بیت اخیر حافظ «ملهم» مسلماً به کسر هاء است و «ملهِم غیب» کسی جز خدا نیست. اما در بیت متن، شاید بهتر باشد آن را به فتح هاء (به صیغهٔ اسم مفعول) بخوانیم، بدین معنی که از جهان غیب (خداوند) به خرد الهام می‌شود؛ جمال عبدالرزاق می‌گوید:

کلک دین‌پرور تو واهب ارزاق شده‌ست   رای روشنگر تو ملهِم الباب شود

(دیوان ۱۴۴)

اگر استناد به این بیت روا باشد، وقتی رای ممدوح «ملهِم اَلباب» (= خِردها) باشد، آنگاه خود این خردها «ملهَم» (= الهام شده) خواهد بود. در این حالت باید گفت که این حضرت حق است که به خرد انسان الهام خیر می‌کند. در هر حال من اطمینان کامل در مورد هیچ یک از این دو خوانش ندارم و گزینش را به خوانندگان گرامی وامی‌گذارم.

ش: شناسهٔ اضافیِ مقدّم آمده، متعلق به «جَناب» (= صد بوسه بر آستانش)



یکی از دفاعهای بد و ناشیانه از حافظ در باب مدیحه‌گویی او این است که او غزل را برای دل خود می‌گفته (که این در مورد غالب غزلها انکارپذیر نیست) ولی احیاناً یکی دو بیت هم در آخر به مدح اختصاص می‌داده تا به هر حال معاشی هم بگذراند. اوّلاً حافظ با توجه به عمومیت نسبی مدح و مدیحه‌سرایی در شعر پارسی و نیز مقتضیات فرهنگی روزگار خویش اصلاً نیازی به دفاع من و تو (آن هم مطابق ذائقهٔ عصری کاملاً متفاوت) ندارد. ثانیاً آن کس که چنین افاداتی می‌فرماید ظاهراً کمترین آشنایی با شعر خواجه ندارد، زیرا باز اوّلاً این «احیاناً» ها بسی بیش از آن است که من و تو می‌خواهیم از زیر سبلت مبارک بگذرانیم. (در حدود یکصد غزلِ بیش یا کم آمیخته به مدح، که خود در غزل بالاترین بسامد است.) باز ثانیاً آن چندین غزل تمام‌مدح را چه می‌فرمایید؟ و اما آن فرمایش که «یکی دو بیت هم در آخر...» درست است، ولی فقط در مورد بسیاری از غزلهای او که قسمت مدحی دارای حالت زایده‌ای نسبت به اصل پیکرهٔ غزل است صدق می‌کند، حال آن‌که بسیاری غزلها به عکس، از ابتدا به قصد مدح طرّاحی و قافیه‌بندی (خواه با تَوسیم و خواه با غیر آن)

شده‌اند. اینها را چه می‌گویید؟ می‌بینید که اگر می‌گویم «کمترین آشنایی با شعر او ندارند» پر بیراه عرض نمی‌کنم. یک نمونهٔ بسیار گویا از این دست غزلها همین شعر حافظ است، که در آن برخی مفاهیم عرفانی چون سرای مغان و پیر مغان و بزم ظاهراً روحانی و نورانی او، الهام از سوره‌ای قرآنی، و در آخر «میکدهٔ» همواره دلپذیر او و دعا، همه و همه در خدمت شاه یحیی قرار گرفته. قوافی نیز چنان تمهید شده است که به رکاب، جناب، مستجاب برسد. ساختار شعر و نحوهٔ تخلّص جستن شاعر هم جای هیچ گونه رفع و رجوع کردنی را باقی نمی‌گذارد. ببینید، من اصلاً نمی‌گویم (و کسی هم نمی‌تواند بگوید) که شعر خوبی نیست، به عکس، بعضی از درخشان‌ترین توصیفهای او را در بر دارد، ولی عزیز دل من، چرا تعارف؟ این مصداق همان استفادهٔ ابزاری از عرفان است، که قضا را عمومیت هم دارد، و پیشتر درباره‌اش حرف زده‌ام و از قضا با اشاره‌ای به غزل حاضر. (ج ۱، ۳۹۰ـ۳۹۴) اکنون هم شما را دعوت می‌کنم به دقت در سراپای شعر، مثلاً این‌که مفاوضهٔ شاعر با پیر چگونه آغاز می‌شود. پیر، شاعر را به بی‌همتی و کوته‌بینی متهم می‌کند چرا که چنان در خواب غفلت فرورفته است که نمی‌بیند فلک چگونه غاشیهٔ غلامیِ یحیای مظفری را بر دوش می‌کشد و با چه کوچکساریی به رکاب جلالتمآب او متوسل شده است و... به‌راستی آیا در این شعر جایی برای عشق و عرفان می‌بینید؟

باری، به گمان بنده، شاعر در این شعر نیز بیش از هرچیز از قرآن و کریمهٔ واقعه (به دلیل پتانسیل بالا از نظر توصیفات قابل استفاده در شعر) سود جسته است، همچنان که پیشتر در غزل ۱۵۸ از همین سوره بهره‌گیری ساختاری کرده، به‌ویژه که آن غزل هم مدح‌آمیز است. من وقتی در ضمن یک شعر واحد از چند آیه از یک سورهٔ مشخّص یا قسمتی از آن بهره‌گیری شود آن را استفادهٔ ساختاری می‌خوانم. (نک. شرح غزل مذکور، سخن پایانی.) در اینجا هم شباهتهایی با آیاتی از همین سوره دیده می‌شود؛ برای مثال: نحوهٔ نشستن پیر در سرای مغان، شبیه به «السابقون السابقون» است، آنجا که می‌فرماید «عَلیٰ سُرُرٍ مَوضونة» و «مُتَّکِئینَ علیها متقابلین» (آ ۱۵ و ۱۶) (بر تختهای گوهر نشان، تکیه داده رو به روی هم) و اما نجم رازی در رسالهٔ عشق و عقل تفسیری از «پیشتازان پیشتازان» دارد که خلاصه‌اش این است: آنان که در عالم ارواح در صفوف «الارواحُ جُنودٌ مجنّدة» در صف اول بوده‌اند؛ بالاترین انبیاء و آنگاه اولیاء. (همان ۵۸) از آن روی «السابقون السابقون» خوانده شده‌اند که در بدایت فطر، روح ایشان سابق بر ارواح بوده و پیش از آن‌که با خطاب «کُن» از مکمن علم‌الله به عالم ارواح آمده،

به سعادت قبول تشریف «یُحبُّهُمْ» مشرف بوده و به سعادت قبول رَشاش [إنَّ الله خلقَ الخلقَ فی ظلمةٍ ثُمَّ رَشَّ علیهم من نوره... الحدیث ـ م] مفتخر بوده‌اند. (۵۶) همچنین گمان می‌کنم «سبوکشان» هم تعبیری شاعرانه ـ عارفانه باشد از «اصحاب‌المَیمَنة» یا به قول نجم اهل بهشت و مورد لطف و رحمت خدای، در برابر «اصحاب‌المَشئَمَة» یعنی اهل دوزخ و مورد قهر و عذاب خداوند. (۵۴) و اما «جام و قدح» بادهٔ صافی و نورانی را می‌توان قیاس کرد با: بِأَکْواب و أَباریقٍ و کأسٍ مِن مَعین (آ ۱۸). مغبچگانْ همانندی بسیار به «وِلدانٌ مخلّدون» (آ ۱۷) دارند. شاهدان شیرین‌کار را می‌توان با «حورٌ عِین» (آ ۲۲) سنجید، و شاید با دقت بیشتر بتوان همانندیهایی دیگر نیز یافت. این‌گونه بهره‌گیری ساختاری از جاهای مختلف از یک سوره طبعاً برای کسی چون حافظ، با آن همه انس با قرآن و درآمیختگی روح و ذهن وی با آن، امری عادی است.

چنان‌که اشاره شد، توصیف سرای مغان، پیر، پیرامونیان او، باده و... نوعاً بسیار ظریف و دلپذیر است، چنان‌که نمونه‌هایی از آن گفته آمد. اما من به سهم خود اندکی دریغ می‌خورم که شاعر آنها را برای مدح یک سلطان کم‌مایه به کار برده است. دیگران نیز این شعر را از نظر توصیفی و تصویری ستوده‌اند. مثلاً نصرالله پورجوادی آن را چنین وصف می‌کند: یکی از زیباترین و پرشکوه‌ترین صحنه‌هایی که حافظ در عالم فکرت و خیال یا «عالم حال» خلق کرده است مجلسی است در میخانه در: درِ سرای مغان... الخ. («لسان‌الغیب»، زبان حال در دیوان حافظ، نشر دانش، س هفدهم، ش سوم، پاییز ۱۳۷۹، ص ۱۲.)

و اما دستغیب این غزل (و نیز غزل بعدی: «دوش رفتم به درِ میکده خواب‌آلوده...») را دارای فرادهشهای مهرآیینی می‌داند، و معتقد است از قصیدهٔ «سپیده‌دم که هوا بوی لطف جان گیرد...» شروع می‌شود. (حافظ‌شناخت ۲، ۷۳۵ـ۷۴۶) ظاهر بحث مفصّل ایشان مستند به شواهد متن و قیاس و تحلیل می‌نماید، لیکن اصل قضیه همان نظریات و سنجشهای یکسره بی‌پایه و از همان چیزهای عجیب و غریبی است که عادتاً بر حافظ (و فقط بر حافظ) بسته می‌شود. اصل انتساب اصول و آداب آیین مهر یا میتراییسم به حافظ به صرف چند بنمایه مثل آفتاب، مهر، مهرآیین و... (که بسیاری از متون پارسی پر از آنهاست) حتی با توجیه به صورت «فرادهش» یک جعل مسلّم است. من پیشتر در دو سه جا در این باره سخن گفته‌ام، و بیش از این کرا نمی‌کند گفتن. (نک. ج ۱، ۴۲ـ۴۴.) شایان توجه این‌که عده‌ای از حافظ‌پژوهان ظاهراً به خوبی از نادرستی این اسنادها به حافظ باخبرند، اما شاید آنها هم در این آشفته‌بازارِ

اظهارنظرهای غریب دربارهٔ او پروا دارند که با سازندگان و بـافندگان ایـن نـظریات سخت رایج درآویزند. پس سرهایشان را پایین افگنده و به آنها رضا داده‌اند. شاید هم می‌پندارند حافظ با این مجعولات بزرگتر خواهد شد، و لابـد زیـانی در طـرح آنـها نمی‌بینند. اما نه، خواجه و هنر مسلّم او نیازی به بسـتن ایـن پـیرایـه‌ها بـر او نـدارد. خودمانیم، قرآن کجا و میتراییسم کجا.

۱ دوش رفتم به در میکده خواب‌آلوده
خرقه تر، دامن و سجّاده شراب‌آلوده

۲ آمد افسوس‌کنان مغبچهٔ باده‌فروش
گفت: بیدار شو، ای رهرو خواب‌آلوده

۳ شست و شویی بکن، آنگه به خرابات خرام
تا نگردد ز تو این دیر خراب آلوده

۴ در هوای لب شیرین پسران چند کنی
جوهر روح به یاقوت مُذاب آلوده؟

۵ به طهارت گذران منزل پیریّ و مکن
خِلعت شیب چو تشریف شباب آلوده

۶ آشنایان ره عشق، درین بحر عمیق
غرقه گشتند و نگشتند به آب آلوده

۷ پاک و صافی شو و از چاه طبیعت به‌درآی
که صفایی ندهد آبِ تُراب‌آلوده

۸ گفتم: ای جان جهان، دفتر گل عیبی نیست
که شود فصل بهار از می ناب آلوده

۹ گفت: حافظ، لُغَز و نکته به یاران مفروش
آه ازین لطفِ به انواع عِتاب آلوده

۱. مصحح فقید ویرگول را در چاپ دوم افزوده‌اند، که من آن را خوانشی موجّه نمی‌دانم. چرا «تردامن» (به زعم بنده صفت مرکّب) نتواند صفت خرقه قرار گیرد؟ وانگهی با این جداسازی، تکلیف موسیقی بیت و تقارن دو صفت مرکّب (تردامن ـ شراب‌آلوده) چه می‌شود؟ هروی هم بر خوانش مذکور خرده می‌گیرد و افزودن ویرگول را دخالت دادن ذوق شخصی بدون توضیح می‌داند. («نکته‌هایی در تصحیح دیوان حافظ»، نشر دانش، س ششم، ش دوم، بهمن و اسفند ۱۳۶۴، ص ۲۱.)

۲. افسوس‌کنان: اینجا تمسخرکنان، تسخَرزنان (نک. ح ۲۲/۲.)

۳. دیر خراب: استعاره از این جهان، از آن روی که بنیاد آن بر خرابی و تزاحم و تضاد است. = دیر خراب‌آباد (۳/۳۱۰)

اما چرا چنین می‌گوید، و به چه معنی؟ به گمانم می‌توان تکیه را بر روی «تو» گذاشت و گفت: این دیر، خودش خراب هست، ولی تو خود را تطهیر کن تا جهان از شخص تو آلوده نشود، یعنی تو از این‌که آلودگی را بر خرابی آن بیفزایی بپرهیز. بدین‌سان بیت طنزآمیز می‌شود.

دستغیب محتوای بیت را متأثر از آیین مهر و غسل تشرّف مهریان می‌داند: باید از پیشینهٔ پاک‌شدگی یا غسل تشرّف مهریان آگاه باشیم تا شعر را این‌طور معنی نکنیم: اول خود را از جمیع معاصی یا تعلقات دنیوی پاک کن و آنگاه به عشق درآی. [بدرالشروح ۶۶۵] (حافظ‌شناخت ۲،۷۳۸) بقیهٔ افادات جناب دستغیب هم در باب رابطهٔ حافظ با آیین مهر (!) در همین حدود است. قضا را بدرالدین مورد نظر (اگرچه من چندان اعتقادی به شرح او ندارم) درست تشخیص داده است.

۴. هوا: (= هویٰ) اینجا هوس و هاجِس؛ گرایش نفس است به خواهشهای سرشت و روی برتافتن از جهت علوی با توجه به جهت سفلی. (ترجمه و شرح اصطلاحات‌الصوفیهٔ عبدالرزاق کاشانی ۱۰۰)

شیرین پسران: صفت و موصوف مقلوب؛ مفرد آن را هم دارد: گر آن شیرین پسر خونم بریزد... (۷/۲۷۴)

جوهر روح: ایهام: الف. (ترکیب اضافی) اصل و گوهرهٔ روح؛ ب. (ترکیب تشبیهی) روح چون گوهر ارزشمند؛ خاقانی: «بشارت‌رسان را جوهر روح و کیمیاءِ عقل و زرِ رخسار و گوهر اشک و دُرّ نثار در دامن کرد.» (منشآت ۷۷)

یاقوت مذاب: ایهام: الف. شراب؛ فرّخی:

دولت میر قوی باد و تن میر قوی   بر کف میر، مَی سرخ چو یاقوت مذاب

(دیوان ۱۶)

معزّی:

خون خصم و آب رَز در خنجر و در ساغرت

همچو در مینا و لؤلؤ لعل و یاقوت مذاب

(نقل از دهخدا)

شبیه «یاقوت روان»؛ رودکی: بیار آن مَی که پنداری روان یاقوت نابستی... (آثار منظوم ۴۹۴) ب. استعاره از آب دهان معشوق که هنگام بوسه مکیده می‌شود؛ عراقی،

عقیق مذاب، که در حکم یاقوت مذاب است:

شاهد سرمست من، دید مرا در خمار　　　داد ز لعل خودم، درّ عقیق مذاب
(کلیات ۶۸)

البته در مورد وجه شبه یاقوت یا عقیق مذاب، ممکن است ایراد بگیرند که آب دهان سرخ نیست. از چند جهت می‌توان به آن پاسخ گفت: یکی این‌که در شعر گاهی یک چیز صفت خود را بر مبنای علاقهٔ خاصّی به چیز دیگر می‌دهد، که در این مورد می‌توان آب دهان را به صورت سیّاله‌ای یاقوت‌فام دید، به علاقهٔ مجاورت. دیگر (اگرچه از جهتی توجیه مقبولی نیست) این‌که همهٔ یاقوتها هم سرخ نیستند، چنان‌که به رنگهایی چون سپید، زرد، سبز و غیره هم دیده می‌شود، و قضا را نوعی از آن سپید بلوری (مثل الماس) است. (نک. زاوش، کانی‌شناسی ۹۴) از اینها گذشته، مگر در هر تشبیهی قرار است همهٔ اعتبارهای چیزی لحاظ شود؟ و اما آیا تشبیه آب دهان به یاقوتْ تأثیری از این عقیدهٔ قدما نگرفته است که به گفتهٔ خواجه نصیر توسی: «از خواص یاقوت سفید آن است که چون در دهان گیرند حالی دهان را سرد کند و تشنگی بنشاند»؟ (تنسوخ‌نامه ۳۹) و اما خرّمشاهی قایل به این ایهام شده است: الف. تا چند دو عنصر گرانبها (جوهر روح و یاقوت مذاب) را ترکیب می‌کنی تا لب شیرین پسران را به دست آوری؟ ب. تا چند در هوای پسرکان شیرین‌کارْ روح و جان خود را به دست مَی ناب می‌سپاری و در غم دوری آنان بادهٔ ناب می‌پیمایی؟ در این معنی، «یاقوت مذاب» شراب است. (حافظ‌نامه ۱۱۴۳،۲)

شیرین پسران: کذا قزوینی؛ سایه و نیساری و برخی دیگر: شیرین‌دهنان؛ لابد حضرات توصیف یاقوت مذاب را برای لب پسران مستبعد تصور کرده‌اند، درحالی‌که پسران یا غلامان هم فراوان به صفاتی چون نوش‌لب، شکرلب و غیره متّصف شده‌اند؛ مثلاً منوچهری:

ای پسر میگسار، نوش‌لب و نوش‌گوی　　　فتنه به چشم و به خشم، فتنه به روی و به‌موی
(دیوان ۱۷۷)

سعدی:

شکرلب جوانی نَی آموختی　　　که دلها بر آتش چو نَی سوختی
(بوستان ۱۱۲)

شایان توجه این‌که آقایان نسخ قدیمتر را که «شیرین پسران» دارند رها کرده نسخ بعدی را به دنبال «شیرین‌دهنان» اختیار کرده‌اند. از همه شگفت‌انگیزتر کار جناب

نیساری است، که مطابق گزارش خودشان ۷ نسخهٔ اقدم موجود را با تاریخهایی از ۸۱۳ تا ۸۲۳ با «شیرین پسران» نادیده انگاشته و نسخی را ترجیح داده‌اند که قدیمترین آنها نسخهٔ سیّد هاشم‌علیِ سبزپوش در گورکهپور هند مورخ ۸۲۴ است، ضمن این‌که نوشته‌اند: «۲۶ نسخهٔ دیگر: شیرین پسران». (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۳۶۹.) به‌راستی چه باید گفت؟ ای کاش حضرات فقط دیوان فرّخی سیستانی را ورقی می‌زدند تا ببینند چه قدر امثال این صفات برای لب پسر یا غلام به کار رفته. آیا سطح برخی تصحیحهای این ایام از نظر علمی تا بدین حد فرود آمده است؟

۵. خِلعت: (تازی: خِلعَة) = خیارالمال [= برگزیدهٔ دارایی ـ م] (صحاح) خِلعة: در باب جامه: آنچه از تن بیرون کنند و به سوی دیگری اندازند؛ یا به طور کلّی هر جامه‌ای که از تن بیرون کنند. (لسان‌العرب) خلعت = جامه و جز آن که بزرگی مر کسی را پوشاند، پایزه. (نفیسی) در عربی «خلعة» به کسر اول و در تداول فارسی‌زبانان به فتح اول تلفظ شود؛ تشریف (دهخدا، یادداشت مؤلف) اصطلاحی دیوانی نیز هست. حسن انوری: جامه و زیور و سلاح که سلاطین و امرا به کسی دهند، و به نوشتهٔ صاحب آنندراج کم از سه پارچه نباشد: دستار و جامه و کمربند. خلعتهایی که به افراد مختلف می‌داده‌اند متناسب با شغل آنها و در درگاههای سلاطین به گونه‌های متفاوت بوده است. صابی در رسوم دارالخلافة آنها را توضیح می‌دهد. (ترجمهٔ فارسی ۷۱) در عهد عباسیان خلعتها در گارگاههایی که بیت‌الطّراز نامیده می‌شد تهیه می‌گردید. ناصرخسرو و اسمعیلیان ۵۰. القادر بالله وقتی‌که محمود غزنوی را لقب یمین‌الدولة و امین‌الملة می‌دهد «خلعتی نفیس و تشریفی گرانمایه» به وی می‌فرستد. ترجمهٔ تاریخ یمینی ۱۸۲ (برای اطلاع بیشتر، نک. اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۳۶ـ۳۷.)

تشریف: آنچه بزرگی به کسی اعطا کند = خلعت. (نک. ح ۷۲/۸.)

۶. آشنا: (در: آشنایان) ایهام ترجمه با «آشنا» به معنی شنا (به قرینهٔ «بحر» و «آب») مثل:

کشتی‌شکستگانیم، ای باد شرطه، برخیز — باشد که باز بینیم آن یار آشنا را

(نک. ح ۵/۲.)

آب: استعاره از شراب، نیز به معنی معروف

مغبچه می‌گوید: اهل عشق، اگرچه در این دریای ژرف غرق شدند، اما به شراب آلوده نشدند، با ایهام به این‌که با وجود غرقگی، تر نشدند. در معنایی ایهامی می‌توان به آب هم «تر» (= آلوده) شد، یا دامن تر یا آلوده کرد، همچنان‌که در:

گرچه گردآلود فقرم، شرم باد از همّتم　　　گر به آب چشمهٔ خورشید دامن تر کنم

همچنین بیت متنْ این پارادوکس را هم در بر دارد که: غرق شدند بی این‌که تر شوند، زیرا غرقگی در بحر عشق، خود عین سلامت است:

یک دم غریق بحر خدا شو، گمان مبر　　　کز آب هفت بحر به یک موی تر شوی

ضمناً در آب رفتن و تر نشدن، یادآور یکی از کرامات منسوب به برخی اولیا و بزرگان تصوف است، همچنان‌که مثلاً سعدی در حکایتی مشهور بازگفته است:

قضا را من و پیری از فاریاب　　　رسیدیم در خاک مغرب به آب

که در طیّ آن، پیر سجّاده بر آب می‌گسترد و زودتر از کشتی‌نشینان به مقصد می‌رسد. (نک. بوستان ۱۰۹.)

۷. صفایی ندهد: «ی» نکره در این فعل منفی و نظایر آن چون: ثباتی نکند (ملک این مزرعه دانی که ثباتی نکند... ۲۵۸/۶) بقایی نکند، وفایی نکند و غیره، مفید معنی چندان، آنچنان، زیاده و امثال اینهاست.

آب تراب‌آلوده: = آب کدر و خاک‌آلود، استعاره از انسانی که وجود او با تیرگیها و آلودگیهای عالم خاک درآمیخته است.

۸. جان جهان: خانلری در چاپ اول «جان و جهان» داشت، اما در آخرین تجدید نظر پیش از درگذشت، «و» را حذف کرده، اگرچه حتی امکان تغییر نسخه‌بدل‌ها را بر پایهٔ این تغییرات نیافته است. پیشتر ذکر شده که «جانِ جهان» و «جان و جهان» هرکدام در جای خود و به معنی خاص آن درست و متداول بوده است. (نک. ح ۲۸۸/۸.)

فصل: با ایهام به بخشی از کتاب (به قرینهٔ «دفتر»)

۹. بر بساط نکته‌دانان خودفروشی شرط نیست

یا سخن دانسته گو، ای مرد بخرد، یا خموش

لُغَز: (تازی) در لغت، میل کردن و منحرف شدن است از جهت خود، و تسمیهٔ لغز در شعر از این روی است که شخص را از طیّ جهت خود باز می‌دارد. لُغَیزیٰ (مقصوره) و لُغَیزاء (ممدوده) سوراخی است که یَربوع [= کلاکموش، موش دشتی ـ م] در زمین حفر می‌کند و آنگاه جهت آنچه را که حفر کرده تغییر می‌دهد تا طالب خود را به گمراهی اندازد. (جمهرة) لغز = سوراخ کلاکموش [به خطا: کلاکوش، اگرچه در مدخل خاص آن درست آمده ـ م] و سوسمار و موش؛ چیستان؛ جمعْ اَلغاز (دهخدا) رادویانی: «و دیگر از جمله صنعت لغز گفتن است، و آن خوش است بر امتحان طبع و آزمودن خاطر، چنانک شاعر گوید (مضارع): امیرک: [کذا، ولی لغز بر مبنای «میرک» است ـ م]

دیدم دو هفته ماه و ز دیبا بر او سَلَب — از دور بنگرستم و ماندم بر او عجب
گفتم: چه نامی، ای بت؟ گفتا: کریم را — بنگار باشگونه و نـامم بکـن طـلب»
(ترجمان‌البلاغه ۹۹)

شمس قیس رازی: «در اصل لغت برگردانیدن چیزی است از سمت راست [= درست ـ م] و اَلغاز راههای کژ مژ است، و لُغَیزا سوراخ موش دشتی است که بر وُریبِ [= اُریبِ ـ م] خانهٔ اصل ببُرد و چند راه مختلف بیرون بَرَد تا از مضیق طلب صیادان به سویی بیرون جهد، و این جنس سخن را از بهر آن لغز خوانند که صَرف معنی است از سمت فهم راست، و بعضی مردم آن را لُغُز خوانند به ضمّ لام و غین.» (پیداست در آن روزگار هم تلفّظ لُغُز کمابیش متداول بوده است.) مؤلف آنگاه معمّا را هم تعریف و سپس نمونه‌هایی متعدد از هرکدام ذکر می‌کند. (نک. المعجم ۴۲۶ـ۴۳۰، و پس از آن، نمونه‌های معمّا.)

عِتاب: = ملامت کردن؛ از اصلِ «عَتَب» به معنی شدّت؛ عَتَبْتُ یـعنی سَخِطْتُ (= خشمگین شدم) «عتاب»، هم مصدر ثلاثی مجرّد است و هم مصدر ثلاثی مزید، یعنی مصدر دیگر باب مفاعله (معاتبه) = خشم گرفتن، سرزنش کردن، و نیز خشم گرفتن بر همدیگر. (با بهره‌گیری از لسان‌العرب و منتهی‌الارب)

و اما لغز و نکته در این شعر به کدام مفهوم و راجع به کدام بیت یا بیتهاست؟ این به گمان من مهمترین مشکل شعر است، مشکلی ناشی از ساختار شعر و ترتیب ابیات در چاپهای مختلف.

در طبع خانلری و سایر طبعهایی که از نظر ترتیب ابیات همانند آن‌اند، هـمچون نائینی ـ نذیر احمد، انجوی، عیوضی و غیره، لغز و نکته فقط به بیت «گفتم: ای جان جهان...» برمی‌گردد، و بیت ۶ (آشنایان ره عشق...) مقول قول مـغبچه است. در ایـن حالت شاید بتوان لغز و نکته را بدین گونه تعبیر کرد: شاعر در برابر اندرزهای مغبچه به این‌که شاعر باید باده‌گساری را کنار بگذارد و از قید اسارت در چاه طبیعت بیرون بیاید، به استدلالی شاعرانه (و نه منطقی) دست می‌زند: گل بـه هـنگام شکـفتگی در بهاران به سرخی شراب آلوده است یا به اصطلاح «باده سرِ خود» است؛ این در حالی است که همین گل (که موجودی طبیعی است) به خلاف گفتهٔ تو (مغبچه) مـبنی بـر آلودگی طبیعت و عناصر طبیعی، خود مظهر پاکی و طهارت است. وانگهی، من هم مثل گلْ موجودی طبیعی هستم؛ چگونه است که مَی ناب برای من عیب است و برای گل نه؟ پاسخ طعن‌آمیز مغبچه این است: تو داری لغـز (چـیستان) طـرح مـی‌کنی و

نکته‌فروشی به کسانی می‌کنی که خودشان ختم این کارها هستند، و به گونه‌ای سخن می‌گویی که گویی ما از این عوالم بی‌خبریم. ممکن است این پاسخ تمسخرآمیز مغبچه از این روی باشد که انسان، در عین تعلق به عالم طبیعت، ذاتاً با دیگر پدیدارهای طبیعی متفاوت است و بزرگی او نیز در فراتر رفتن از حدود جبر طبیعت است، پس نباید در پی هوای نفس و ارضای خواهش طبع باشد. خوانندهٔ عزیز، ممکن است من در این تفسیر خود به دلیل مجمل و فشرده بودن بافت شعر به خطا رفته باشم، ولی آخر کم از این‌که سعی خود را در حدّ وسع برای تبیین قضایا می‌کنم؟ اما آیا تاکنون دیده‌اید که کسی از شارحان اصلاً وارد قضایا شده باشد که مثلاً لغز و نکته چیست و اساساً چرا چنین مکالمه‌ای میان دو طرف درگرفته است؟

و اما ترتیب ابیات در تعدادی از طبعها چون قزوینی، سایه، نیساری و غیره متفاوت است بدین‌سان که بین بیت ۸ (گفتم: ای جان جهان...) و ۹ (گفت: حافظ لغز و...) بیت ۶ (آشنایان ره عشق...) قرار گرفته است، و در این حالت، این بیت نه سخن مغبچه بلکه حرف خود شاعر است، ضمن این‌که آن «لغز و نکته» شامل این بیت هم می‌شود، و مشکل همین‌جاست. ممکن است بگویید: خوب، مگر چه می‌شود؟ پاسخ این است که: بیتی که ما مطابق ترتیب خانلری حمل بر سخن مغبچه کردیم، در اینجا به عکس به خود شاعر نسبت داده می‌شود، و مشکلْ درست در این است که باید محتوای آن را به عکس حالت قبل تفسیر و توجیه کنیم؛ یعنی به جای این‌که بگوییم مغبچه به شاعر می‌گوید «نباید در راه عشق به آب (باده) آلوده شد» بگوییم شاعر در پاسخ مغبچه می‌گوید «مگر چه می‌شود؟ اهل عشقْ غرق این دریا (دریای عشق، با ایهام به بحر باده) شدند در حالی که به کمترین آلودگی دوچار نگشتند.» ملاحظه می‌کنید که یک بیت و یک حرف واحد، که مطابق خانلری اندرز به شاعر است، در طبع قزوینی به توجیه شاعر تغییر ماهیت و محتوی می‌دهد؛ آیا این کم مشکلی است؟ مگر می‌شود بیتی واحد را به دو صورتِ عکسِ همدیگر توجیه کنیم یا بهتر بگویم: به این یا آن شکل ببافیم و سرِهم‌بندی کنیم؟ آنچه کار را پیچیده‌تر هم می‌کند این است که ظاهراً «غرقه گشتند و نگشتند به آب آلوده» خودش می‌تواند «لغز» شمرده شود (و شاید قزوینی و دیگران که این بیت را هم به صورت قول شاعر و اساساً موضوع لغز و نکته عرضه داشته‌اند با همین استدلال بوده باشد.) و اما من، از آنجا که به عنوان شارح وظیفه دارم نظر خود را در این ملغمهٔ مشکلات بگویم، در مجموع ترتیب خانلری را قدری کم‌مشکل‌تر می‌یابم؛ یکی از این روی که بیت «آشنایان ره...» را تعریضی از

جانب مغبچهٔ اندرزگو به شاعر برای پرهیز از بادهٔ انگوری (با کنایهٔ «آب» = شراب) می‌انگارم. دیگر این‌که شاید بهتر باشد که محتوای لغز و نکته فقط شامل یک بیت یعنی «گفتم: ای جان جهان...» بشود، به نحوی که پیشتر بیان کردم. به‌گمانم همین یک بیت هم خودش کم معضلی نیست، چه رسد که آن را مضاعف هم بکنیم. (در سخن پایانی هم نظری کلّی به ساختار معناییِ شعر خواهم داشت، که شاید بتواند توجیه بیشتری بر آنچه تاکنون گفته‌ام باشد.) در هر حال، از آنجا که من عجالتاً اطمینانی از صحت نظر خود ندارم امیدوارم اهل نظر مرا در رفع این مشکل یاری دهند. مراد من امعان نظری است فراتر از برخی جملات مجمل که تاکنون دربارهٔ این شعر گفته‌اند، و یا نه از آن دست که جناب دستغیب گفته‌اند، بدین‌سان که حافظ را در این مجادله طرف فاتح و سخن او را جواب «دندان‌شکن» می‌دانند که زبان مغبچه را بندآورده است. (پیشین ۹۱۱) ایشان توضیحی کافی دربارهٔ محتوای «لغز و نکته» نداده و ظاهراً مثل دیگر ابنای زمان فقط اهتمام به این داشته‌اند که خواجه را پهلوان پیروزمند در هر آوردگاهی معرّفی کنند، بدون التفات به این‌که حافظ در کجای اشعارش در برابر یار (که من مغبچه را در اینجا بدلی از او می‌دانم) فاتح بوده؟ آیا جز این است که در تمامی موارد بگومگو با یار و دلدارِ طنزآور و بذله‌گو خاموش و انگشت به دهان مانده است؟ چرا باید به دنبال مصادره به مطلوب‌های پیشینی از همین دست، حتی هنجار کلّی غزل عارفانهٔ پارسی را (که همواره بر بنای تذلّل و کوچکی و تسلیم در برابر یار بوده است) نادیده گرفت؟ در اینجا هم این مغبچهٔ باده‌فروش است که در مقام طنزگویی، تسخرزنی و هشداردهی است، و اوست که سرانجام نیز دست بالا را در برابر شاعر (مثل هر یار زیبارخی) دارد، و اینجا هم حسن ختام شعر با سخن اوست؛ به‌راستی انکار این شیوهٔ همیشگی حافظ چرا؟ چرا توضیحی نمی‌دهید که اگر به‌زعم حضرت عالی این مغبچه است که طرف مغلوب است، پس آن لطفِ آمیخته به «عتاب» از کجاست؟



جناب دستغیب این غزل را هم مثل غزل ۴۱۳ (درِ سرای مغان رُفته بود و...) اوج احتوا بر اصول و آداب مهرآیینی می‌دانند. این نگارنده در بحث از همان غزل این مطلب را یکسره مردود دانست، همچنان که در چند موضع مربوط در این باره سخن گفته است. دربارهٔ جلوه‌های ادّعاییِ مهرآیینی در سراپای شعر حاضر هم «چندان‌که

بیشتر جُست کمتر یافت» یعنی اصلاً چیزی نیافت، و نمی‌داند این همه بار اطلاعات از کجا می‌آید؟ آنان که دربارهٔ این آیین حتی اندک پژوهشی یا پرس و جویی کرده‌اند می‌دانند این بنده چه می‌گوید و چرا. همچنین ایشان نوشته‌اند: بنیاد واقعی این مستانگی و خرابی را در پریشانی وضع شاعر می‌توان یافت و نیز در سیل حادثه و جنگهای پی در پی شاهان مظفری و جلایری و دست به دست گشتن قدرت، که با ایلغار مغول اوجی خونبار می‌یابد، ولی در اینجا نیز تجربهٔ واقعی و عرفانی شاعر به هم می‌آمیزد و «به سطح تعمیمهای فلسفی و رندانه می‌رسد...» (پیشین ۷۳۷) بارها نظیر این گزاره را در کتاب ایشان می‌بینیم، بدون توضیحی کافی در باب این عبارات وزین. ای کاش ایشان کمی ما را به خوان این «تعمیمهای فلسفی و رندانه» میهمان می‌کردند. اگر مرادشان امثال «این دیر خراب» و «از چاه طبیعت به درآی» است که در شعر پارسی تا چشم کار می‌کند عین یا نظایر اینها را می‌بینیم. وانگهی، غزلی که اساساً امری یا تجربه‌ای عرفانی را بیان می‌دارد چه ربطی به خرابی وضع زمان شاعر و آن جنگها و غیره دارد؟ سعدیا، این همه فریاد تو بی دردی نیست...

و اما این غزل را، هم از جهت محتوی و هم از نظر خویشکاری برخی نمادها، متفاوت با دیگر غزلهای حافظ می‌بینیم. گویی میکده، خرابات و مغبچه تغییر ماهیت داده‌اند. شاعر، مست و خراب، در حالی که همه چیز او آلوده به باده است، به «میکده» می‌رود؛ میکده‌ای که معمولاً در حال خمارزدگی یا طلب باده به آنجا می‌روند. پس این میکده ظاهراً با دیگر موارد کاربرد این واژه فرق دارد، چون بلافاصله «مغبچه» هم می‌آید، اما به جای باده آوردن یا پذیرایی از باده‌نوشان زبان به اندرزگویی می‌گشاید. مغبچه و اندرز؟ باری، شاعر را به غسل پاکیزگی برای ورود به «خرابات» فرامی‌خواند، یعنی باز به جایی که مثل میکده برای باده‌نوشی به آنجا می‌رفته‌اند. میکده و خرابات اساساً از یک سنخ‌اند، اگرچه میکده از نظر فضا کوچکتر است و در محله یا منطقه‌ای به نام خرابات قرار دارد. الباقی هم پرهیز دادن شاعر است از حشر و نشر با شاهدان و سادگان و دریافت بقیّت عمر به هنگام پیری و جبران سیئات شباب و منع او از آلوده شدن به «آب» (ظ. شراب) و آمیختگی با آلایش طبیعت و ماده یا ترغیب وی به خروج از زیر یوغ جبر طبیعت و هستی مادّی. (البته موارد اخیر از مصادیق خلاف عادت نیست بلکه از اندیشه‌های همیشگی شعر پارسی است.) در جای خود گفته شده که: اگرچه در اشعار حافظ چند مورد ذمّ مَی انگوری و تحذیر از آن در برابر بادهٔ عشق و محبت وجود دارد، و این‌که شاعر در این موارد به ایضاح

دربارهٔ نوع بادهٔ مراد (شراب ازلی و الستی) می‌پردازد، لیکن مجموع این موارد نسبت به تعداد غزلهای او چندان زیاد نیست، و گفته‌ام که شعر او در قیاس با دیگر شاعرانِ وابسته به شعر نمادگرای گذشته کمتر حاوی تعابیری چون شراب الستی، مَی وحدت، بادهٔ خدایی و... است، و حتی بیشترین کوشش او بر این است که به خوانندهٔ شعر بباوراند که باده‌ای که او می‌نوشد از همین نوع انگوری و نهی شده است. (نک. ج ۱، ۵۴۲ به بعد.) با این مقدّمات، شعر حاضر را ظاهراً باید جزو آن چند نمونهٔ ایضاح شاعر به نوع آسمانی و معنوی باده و منع و تحذیر از نوشیدن بادهٔ حرام قرار داد؛ اگرچه باز تأکید می‌کنم که آن دسته از اشعار او که در آنها تصریح به نوع آسمانی و الهیِ باده نمی‌شود بلکه خواننده را در برابر طیفی وسیع از معانی گوناگون مَی قرار می‌دهد (یعنی اکثریت قاطع غزلها) بیش از این موارد معدود با اهداف سمبولیسم و شعر سمبولیک یا نمادگرا منطبق است. بنا بر این من از مجموع آنچه دربارهٔ شعر حاضر ذکر شد تنها می‌توانم یک نتیجه بگیرم: این‌که میکده، خرابات، مغبچه و خود باده، جملگی از نوع معنوی، آسمانی یا خدایی و یا به تعبیری عوالم عشق است، یعنی جزو همان مواردِ مجموعاً اندک در آثار خواجه. دربارهٔ مغبچهٔ موصوف هم توجه به یک نکته را ضروری می‌دانم، و آن این‌که: هرچند مغبچه معمولاً و نوعاً مربوط به کاروبار شراب و میخانه‌های آن روزگار است، اما از یاد نبریم که او در اشعار عارفانه دارای نقشی دیگر نیز هست، و آن رسانیدن پاره‌ای پیامهای نهفته و رازناک به دل شاعر عاشق است، همچنان‌که این نقش را در دیگر نمادهای پیامرسانی و آگاهی‌بخشی همچون سروش، هاتف، مطرب، ساقی و غیره نیز می‌بینیم. در این شعر، نقش او همین است.

۱ دامن‌کشان همی شد، در شَرب زرکشیده
صد ماهرو ز رشکش، جَیب قَصَب دریده

۲ از تاب آتش می، بر گرد عارضش خَوی
چون قطره‌های شبنم، بر برگ گل چکیده

۳ یاقوت جان‌فزایش، از آب لطف زاده
شمشاد خوش‌خرامش، در ناز پروریده

۴ لفظی فصیحِ شیرین، قدّی بلندِ چابک
رویی لطیفِ دلکش، چشمی خوشِ کشیده

۵ آن لعل دلکَشش بین، وان خندهٔ دل‌آشوب
وان رفتن خَوشش بین، وان گام آرمیده

۶ آن آهوی سیه‌چشم، از دام ما برون شد
یاران چه چاره سازیم، با این دل رمیده؟

۷ زنهار تا توانی، اهل نظر میازار
دنیا وفا ندارد، ای یار برگزیده

۸ تا کی کشم عِتیبت؟ از چشم دلفِریبت؟
روزی کرشمه‌ای کن، ای نور هردو دیده

۹ گر خاطر شریفت، رنجیده شد ز حافظ
بازآ، که توبه کردیم، از گفته و شنیده

۱. دامن‌کشان: از دو معنای اِعراض‌کنان و خرامان از روی نازش و فخر، در درجهٔ نخست معنای دوم مراد است؛ سنایی، در نعت رسول اکرم (ص) به همین معنی:

اندر آمد به بارگاه خدای دامن خواجگی کشان در پای
(حدیقه ۵۴)

به صورت فعل و به همین معنی: «سحاب با همه تندی در اَذیال آن [کوه] دامن کشد.» (نفثة‌المصدور ۱۰۶) مصحح در حواشی: دامن کشیدن: در اینجا کنایت است از به آهستگی و تأنّی سیر کردن. (همان ۵۷۹) البته در بیت متن، ارادهٔ معنای اعراض‌کنان

به طریق ایهام نیز ممکن است.

شَرْب: کتانی است بسیار لطیف، مصریان را و زردوزش بر میان بندند. دیوان البسهٔ نظام قاری، ص ۲۰۱. در فرهنگ نظام، به نقل از جهانگیری: آن را در مصر بافند؛ پس لفظ عربیِ مصری است. علّامه دهخدا: نوعی از ریشه‌های بافتهٔ گلابتون یا ابریشم که در شیراز «شرابه» نامند یا نوعِ آن را «شرابه» نامند به تخفیف و تشدید [«ر»] هردو. (دهخدا، یادداشت مؤلف) «طرائف بغداد و خزهای کوفه و دیبای روم و شرب مصر و...» ترجمهٔ محاسن اصفهان ۵۳. سوزنی:

سر برهنه که تا نهد بر سر　　　شرب دُربستهٔ ملوّن خویش

(همان؛ نیز نک. شواهد دیگر. ضمناً در دیوان سوزنی آمده: شرب دربسته چوب خرمن خویش؛ ص ۵۷، که معنای درستی ندارد.) واژه‌ای را به این لفظ و معنی در فرهنگهای قدیم عرب نیافتم. از تعاریف فرهنگهای پارسی هم چنین برمی‌آید که دربارهٔ ملیت آن تردید هست و تنها به حدس مصری خوانده شده است.

شرب زرکشیده: شرب زرکش: نوعی شرب، و ظاهراً زرتار؛ جامی:

حسودت چه سودش بود شرب زرکش　　　که چون شمع جان داده «والجسمُ ذائِب»؟

شرب زرکشیده = شرب زرکش: دامن‌کشان همی رفت... الخ. (همان) زرکشیده همان زربفت است؛ خاقانی: «نه بر اوج قبول چون آسمان کلاه زرکشیده یافته‌ای؟» (منشآت ۲۱۶)

قَصَب: اینجا جامهٔ ابریشمین؛ قصب: جامه‌ای باشد که از کتان و ابریشم بافند [...] در خیابان نوشته که قصب به معنی جامه، معرّب «کَسَب» است، و «کسب» به فتحتین و کاف عربی جامه‌ای است که در هند مشهور است، نوعی از بافته‌های ابریشمی. (غیاث) القَصَب: جامه‌ای از کتان تُنُک (صحاح، لسان‌العرب) واحد آن: قصبیّ، مثل عربیّ و عرب (لسان‌العرب) جوالیقی آن را جزو معرّبات آورده و آن را ساخته از ریشهٔ عربی دانسته و گفته: اگر ساخته نباشد پس برگرفته از زبان اهل شام و مصر است. (المعرّب ۲۶۴) البته او ذکری از این‌که معرّب «کَسَب» باشد نکرده است. ناصرخسرو:

واندر گلوش تلخ چو حنظل شود عسل　　　واندر برش درشت چو سوهان شود قصب

(دیوان ۲۰۹)

نظامی آن را چند بار به کار برده است، مثل:

زده بر ماه خنده، بر قصب راه　　　پرند آن قصب‌پوشانِ چون ماه

(خسرو و شیرین ۶۱)

گـل در قـصبی و لاله در خـز   شیرین و رزیـن چـو شـیرهٔ رز
(لیلی و مجنون ۱۴۹)

«قصب» به معنی پارچهٔ ابریشمین نازک نیز هست، که در ایـن بـیت حـافظ آمـده است:

مـرا و مـرغ چـمن را ز دل بـبرد آرام   زمانه تا قصب نرگس و قبای تو بست
(نک. ح ۳۳/۲.)

۲. امیرحسن دهلوی:

بت مست خویکرده، گرمازده   رسـید آتش عشـق در مـا زده
(دیوان ۲۴۱)

۳. یاقوت: استعارهٔ رایج از لب

آب لطف: احتمالاً ایهامی هم به آب دهان مـعشوق دارد. (نک. ح ۴۱۴/۴.) البـته ممکن است به این عقیدهٔ قدما هم بازگردد که یاقوت هم مثل دیگر احجار از آب پدید آمده است. می‌گفتند: همان گونه کـه خـاصیت هـوا سـبب یـخ بسـتن آب مـی‌شود، خاصیت زمین هم آب را سنگ می‌کند. در مورد سایر اجسام نیز هر جوهری که شفّاف است مادّهٔ اولیهٔ آن آب بوده است. (نک. زاوش، کانی‌شناسی در ایران قدیم ۵۴ـ۵۵.)

۴. چابک: در اِسناد به قد و قامت، به نظر من اسنادی مجازی است، چون چابک (و نیز چالاک) به مجموعه‌ای از بدن و حرکات آن گفته می‌شود، و نـه فـقط بـه قـد. در دهخدا، گذشته از معانی معمول، ظریف و رعنا هم معنی شده، که ممکن است معنای استنباطی باشد. گمان می‌کنم که بهترین مـعنی بـرای آن در ایـنجا «مـتناسب» بـاشد، چنان‌که «چالاک» هم در اِسناد به قد و قـامت دقـیقاً بـه هـمین مـعنی است. (نک. ح ۲۵۸/۹.)

کشیده: صفت چشم، احتمالاً چشم مورّب همچون چشم ترکان و چینیان؛ در این بیت عبید دربارهٔ چشم ترکان ختا دقیقاً به همین معنی آمده است:

مویی چنان خمیده، چشمی چنان کشیده   در چین به دست ناید، واندر ختا نـباشد
(کلیات ۷۲)

ضمن این‌که به نظر می‌رسد بیت حافظ تحت تأثیر آن بوده باشد. معنی محتمل دیگر، کشیدگی صناعی یعنی دنباله کشیدن برای چشم با سرمه، که در قدیم هم معمول بود. (در این باره، نک. ح ۲۱۸/۵.)

دلکش: قزوینی: زیبا؛ قدیمترین نسخْ مؤید «دلکش»اند. تناسب آن هـم بـا بـیت

بیشتر است، چه از جهت معنایی (تناسب «کش» با «کشیده») و چه از حیث آهنگ (واج «ش» که تشکیل واج‌آرایی داده است.)

۵. آرمیده: = آرام، آهسته؛ صائب (دو بار در یک غزل):

تن آهنین و نفس گرم و دل رمیده خوش است

سپند مضطرب و مجمر آرمیده خوش است...

سکون ز مرکز و گردش بجاست از پرگار

پیاله در حرکت، صحبت آرمیده خوش است

(دیوان ۲،۸۳۴غ ۱۶۹۴)

گام آرمیده همان خرام است.

۷ـ۸. عِتیب: ممال «عتاب»؛ سعدی:

چو نمی‌توان صبوری، ستمت کشم ضروری　　مگر آدمی نباشد که برنجد از عتیبت

(غ ۲۹)

ای یار برگزیده ـ ای نور هردو دیده: کذا نیساری؛ در قدیمترین نسخ هم مثل خانلری؛ قزوینی و سایه: به عکس، یعنی اوّلی در بیت ۸ و دومی در بیت ۷ آمده، محجوب هم خانلری را ترجیح می‌دهد. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، ص ۲۹۵.)

۹. قزوینی پس از این، بیتی ظاهراً مدحی را افزون دارد:

بس شکر بازگویم در بندگی خواجه　　گر اوفتد به دستم آن میوهٔ رسیده

❋ ❋ ❋

غزلی است به زبانی یکسره عاشقانه، اغلب توصیف زیباییهای دلدار، از اجزای تن تا حرکات، سخن گفتن و... شعری تماماً یکدست و بر محور واحد یاد شده. جز نکاتی که توضیح شد، هیچ‌گونه مشکل معنایی و لازم به روشن‌سازی ندارد.

در اینجا هم، مثل دیگر اشعار او که مبتنی بر ذکر صفات و توصیفات متعدد است، از سویی بحری دراز را برگزیده و از سوی دیگر ردیف را هم (که جایی ثابت را اشغال می‌کند) به کار نگرفته تا هرچه بیشتر بتواند آن اوصاف را درج کند (مثل غزل ۳۰۳: عشق‌بازی و جوانی و شراب لعل‌فام...).

۱ از سوز دل نوشتم، نـزدیک دوست نـامَه
اِنّـــی رَأَیْتُ دَهـــراً مِـــنْ هَـــجْرِک اَلقــیامَه

۲ دارم من از فِراقش، در دیده صد عـلامت
لَـــیسَتْ دُمــــوعُ عَـینی هــذا لَـنَا اَلعَـلامَه؟

۳ هــرچـند کـازمودم، از وی نـبود سـودم
مَــنْ جَـرَّبَ المُـجرَّب، حَـلَّتْ بِـهِ اَلنَّـدامَـه

۴ پرسیدم از طبیبی، احـوال دوست، گـفتا:
فـــی بُـــعدِها عَـذابٌ، فـی قُـربِهَا اَلسَّـلامَه

۵ گفتم: ملامت آید، گـر گـرد کـوت گـردم
وَاللّـــــهِ مــــا رَأَیْـنا حُـــبّاً بِـــلاملامَه

۶ حافظ چو طالب آمد، جامی به جان شیرین
حــتّیٰ یَـــذوقَ مِـنْهُ، کَأساً مِـنَ اَلکَـرامَـه

۱. من روزگار بینم، از دوری‌ات قیامت
غزل حافظ، و از جمله مطلع آن متأثر از غزل سنایی می‌نماید:

دی نـاگـه از نگـارم، انـدررسید نـامَه قالت رأیٰ فؤادی، مِن هَـجرک القـیامه
(دیوان ۱۰۱۲)

امیرخسرو:

روزی به لاغ گفتم کِت نسبتیست با مَه مِن بعد لَستُ حیّاً مِـن شِدّةِ النّـدامـه
(دیوان ۵۱۹)

عبید زاکانی:

ای دل، ز اهل و اولاد، دیگر مکش ملامه درشهر خویش بنشین، بالخیر و السّلامه
(کلیات ۱۰۴)

هَجرک: در متن خانلری و قزوینی، حرف آخر بدون اِعراب است، ولی می‌توان به قرینهٔ ضمیر مؤنثِ «ها» (ب ۴) آخر آن را مکسور (هجرکِ) خواند، یـعنی بـا ظـاهر مؤنث.

سوز: قزوینی: خون؛ در نسخه‌بدل‌های خانلری ظاهراً فراموش شده که این تفاوت در مورد نسخهٔ «ل» (خلخالی، اساس قزوینی) ثبت شود.

۲. این اشک نیست آیا، از بهر ما علامت؟

عین: = چشم، که احتمال دارد ایهام تضاد در آن با «فراق» لحاظ شده باشد، زیرا وقتی فراق نباشد معشوق در پیش چشم (عین) حاضر است، یا به تعبیری دیگر، معشوق همچون یک عین در پیش چشم و قابل رؤیت است. شبیه همین ایهام را در «عین» با «خیال» نیز ساخته است، چون این‌دو نیز در برابر همدیگر ایجاد تضاد می‌کنند:

صحبت حور نخواهم، که بود عین قصور　　　با خیال تو اگر با دگری پردازم

۳. آن را که آزموده‌ست، هرکو بیازماید　　　دیگر رواست بر او هر گونه‌ای ملامت

لخت دوم (به عین لفظ) از امثال مشهور عرب است. (نک. فرائد اللِآل فی مجمع الامثال [مشهور به شرح فرائد]، الجزءالثانی ۲۹۰) عطار این مثل را به نظم پارسی درآورده است:

کسی را کازمودی چند و چونش　　　مکن، زنهار، دیگر آزمونش

(اسرارنامه ۲۲۳)

(نیز در: دهخدا، امثال و حکم ۴، ۱۷۴۱) عبید، در غزل پیشگفته:

آن قوم بی‌کرم را یک بار آزمودی　　　مَن جرّب المجرّب، حلّت به النّدامه

۴. در دوری‌اش عذاب است، واندر برش سلامت

۵. واللّه که ما ندیدیم، عشقی نه بی ملامت

قزوینی، مثل سودی، احتمال می‌دهد لخت دوم مقول قول معشوق باشد و «گفت» در آن مقدّر. (ح غ ۴۲۶)

۶. تا آن که خود چشد او، یک جام از کرامت

کأساً مِن الکرامه: همان «کأس الکِرام» (= جام بزرگواران) است. ثعالبی در ذیل «ماءُالکَرْم» (آب رَز): دربارهٔ آب انگور سخنها گفته‌اند؛ یکی از بهترین آنها این است:

فاِنَّ الکَرْمَ مِنْ کَرَمٍ وَ جُودٍ　　　و ماءُ الکَرْمِ لِلرَّجُلِ الکریمِ

(انگور از بزرگواری و بخشندگی حاصل می‌شود / و آب آن [= شراب] از برای مرد کریم است.) (ثمارالقلوب، برگردان پارسی ۴۸۳)

* * *

زرین‌کوب غزل حافظ و مقتدای او هر دو را که با معشوق عربی‌دان سخن می‌رود، برای اهل زمان ما بیمزه می‌داند. (از کوچهٔ رندان ۷۰) اما شاید خیلیها هم (به‌ویژه مستعربان) از آنها خوششان بیاید.

۱ چراغ روی ترا شمع گشت پروانه
مرا ز خال تو با حال خویش پروا نه

۲ خرد، که قید مجانین عشق می‌فرمود
به بوی حلقهٔ زلف تو گشت دیوانه

۳ به مژده جان به صبا داد شمع در نفسی
ز شمع روی تواش چون رسید پروانه

۴ به بوی زلف تو گر جان به باد رفت، چه شد؟
هزار جان گرامی فِدای جانانه

۵ بر آتش رخ زیبای او، به جای سپند
به‌غیر خال سیاهش، که دید به دانه؟

۶ منِ رمیده، ز غیرت ز پا فُتادم دوش
نگار خویش چو دیدم به دست بیگانه

۷ چه نقشها که برانگیختیم و سود نداشت
فسون ما بر او گشته است افسانه

۸ مرا به دَور لب دوست هست پیمانی
که بر زبان نبرم جز حدیث پیمانه

۹ حدیث مدرسه و خانقه مگوی، که باز
فُتاد در سر حافظ هوای میخانه

۱. پروانَه ـ پروا نَه: پیشتر دربارهٔ «پروانه» و صنایعِ ساخته شده با آن توضیحات و نمونه‌هایی ارائه شد. (نک. ح ۶۸/۴.) و اما جناس مرکَب به این شکل از زمانهای قدیم (بسی پیش از حافظ) در اشعار ساخته شده است، مثلاً مهستی گنجه‌ای (ظ. نیمهٔ نخست سدهٔ ششم):

ای شمع رخت را دل من پروانَه وی لطف ترا به هیچ کس پروا نَه
(دیوان ۶۵)

نظامی، در وصف شیرین:

به شمعش بر بسی پروانـه بـینی ز نازش سوی کس پـروا نـه بـینی
(خسرو و شیرین ۵۱)

(لابد توجه داریم که در قدیمْ حرف ماقبل «ه»ی غیرملفوظ را در اکثریت قـاطع کلمات پارسی به فتح تلفظ می‌کردند، مثل: نَه، پیالَه، لالَه، خستَه، جامَه، کهنَه و...، بجز معدودی موارد مثل: که، چه و غیره. برای نمونه از حافظ در ۴۱۶/۱ دیدیم که «نامَه»ی پارسی را با «القیامَه»ی تازی قافیه کرده است. پیداست اگر مثل امروز این حروف را به کسر تلفظ کنیم با فتحه قافیه نخواهد شد.) سلمان:

چون شمع سری داریم بر بـاد هـوا رفـته جانی و به خود هیچش پروا نَه چو پروانَه
(دیوان ۲۷۳)

در نثرهای متأثر از شعر نیز دیده می‌شود؛ نجم رازی: «چون پـروانـه حـاجب را بدید، دیگرش به خود پروا نَبود.» (مرصاد ۳۸۵؛ که در مـورد اخـیر «ه»ی غـیرملفوظ حذف شده، اگرچه گاهی مطابق رسم قدیم «نه‌بود» نیز به جای «نبود» می‌نوشتند، که در این صورت «پروا نه‌بود» واضح‌تر می‌شد.)

پروا: در اینجا یعنی توجّه، التفات، اعتنا، سر و برگِ چیزی و امثال اینها؛ این بیت سیف اسفرنگی (در غزلی از زبان خدا) به خوبی گویای همین معنی است:

به کوی عاشقان آی، ار سرِ سودای ما داری
دل از جان و جهان برگیر، اگر پروای ما داری
(دیوان ۶۶۵)

(در مورد این واژه، نک. ح ۳۱/۱.)

و اما در بیت متن، روی معشوق از سویی مانند به چراغ شده، و از سوی دیگـر، این تشبیه با تفضیل نیز همراه گردیده است. (تفضیل در گردیدن پروانه‌وار شمع بـه گِرد روی یار است.) در لخت دوم هم «خال ـ حال» دارای جناس خط (به قول قدما) یا سجع متوازی (به نظر برخی امروزیان) است. اینها، به علاوهٔ جناس مرکّب یاد شده، بیت را به مجموعه‌ای از آرایه‌ها بدل کرده است.

بنا بر این، معنی بیت چنین می‌شود که: شمع مثل پروانه‌ای به دَور چراغ روی تو می‌گردد، و خال تو مرا چنان شیفته کرده که دیگر جایی برای توجه من به حال خـود باقی نگذارده است.

خال تو: قزوینی: حال تو، که از ناخوشی در حکم خطاست، و نمی‌دانم آیا مشکل از تصحیح یعنی از سوی علامهٔ فقید است یا خطاط، اما تصور می‌کنم خطای خطاط

باشد، چون در نسخهٔ چاپی از روی نسخهٔ خطی خلخالی «خال» آمده و بسیار محتمل است که در نسخهٔ خطی هم چنین بوده باشد، هرچند در طبع انجوی نیز «حال» ضبط شده است؛ در حالی که اکثریت قاطع چاپها «خال» دارند، و به همین سان دفتر دگرسانیها از نیساری.

۲. فرمودن: می‌توان آن را به دو صورت معنی کرد: یکی «کردن» در موضع احترام، و دیگر «فرمان دادن» به بستن دیوانگان عشق. در حافظ به هردو معنی به کار رفته است.

۳. پروانه: ایهام میان معنی جواز یا حکم و حشرهٔ معروف (نک. ح ۶۸/۴.)

در این بیت هم (مثل بیت ۱) شاهد تشبیه روی معشوق به شمع به طریق تفضیل هستیم؛ تفضیل در این‌که شمع رخسار دوست حکم مرگ شمع روشن (یعنی خاموش شدن آن با وزش صبا) را صادر می‌کند.

۴. هزار جان گرامی فدای...: عبارتی است که از فرط استعمال به اصطلاح زبانی بدل شده؛ خاقانی:

هزار جان گرامی فدای روی تو باد | که زیر دامن زلف تو سایه‌پرورداست

(دیوان ۵۶۰)

راوندی: «هزار جان گرامی فدای شافعی مطلّبی باد که...» (راحة‌الصدور ۱۴) نزاری:

هزار جان گرامی فدای خاک درت | هزار یاد لبان و دهانِ چون شکرت

(دیوان ۱، ۲۵۴)

حسن دهلوی:

گرت روم به فدا، عمر دوستان تو باد | هزار جان گرامی فدای جان تو باد

(دیوان ۱۱۶)

۵. که دید به دانه: خوانش اصلی همین است، و معنی این‌که: چه کسی از خال سیاه او دانهٔ بهتری دید؟ اما قدری بعید می‌دانم که ایهامی ساختاری به «به‌دانه» یعنی دانه یا هستهٔ به (میوهٔ معروف) که خال بی شباهت به آن هم نیست و اتفاقاً آن را هم مثل اسفند در عطّاریها می‌فروشند نداشته باشد. توجه به عبارت داشته باشیم که می‌گوید «به‌غیرِ»، که این خود امکان جا افتادن «به‌دانه» را هم در بیت می‌دهد، و نمی‌گوید «از خال او که دید به دانه» چون اگر چنین می‌گفت هرگز امکان تصور چیزی چون به‌دانه نمی‌بود. اگر چنین چیزی درست باشد تشبیه از نوع جمع خواهد بود، یعنی تشبیه یک چیز (خال) به بیش از یک چیز (سپند و به‌دانه). البته تا کنون ندیده‌ام که کسی

به این معنی ایهامی اشاره‌ای بکند. شاید هم آن را نپسندند، اما با شناختی که این بنده از حافظ دارد محتمل است.

بیت صورتی است از مضمونی کهن؛ حنظلهٔ بادغیسی:

یارم سپند گرچه بر آتش همی فکند — از بهر مرو تا نرسد مر وراگزند

او را سپند و آتش ناید همی به کار — با روی همچو آتش و با خالِ چون سپند

(لازار، اشعار پراکنده ۱۲،۲)

۷. مولانا، دربارهٔ خالق:

به دَم در چرخ می‌آری فلکها را و گردون را

چه باشد پیش افسونت یکی ادراک پوسیده؟

(کلیات ۱۱۴،۵)

نقش برانگیختن: = الف. نقش باختن، رُل بازی کردن؛ ب. صورت ساختن، صورتگری کردن؛ مولانا، به معنی اخیر:

صد نقش برانگیزم، با روح درآمیزم — چون نقش ترا بینم، در آتشش اندازم

(کلیات ۲۱۹،۳)

(دهخدا، با اصلاح و ارجاع بیت به متن) در بیت متن، ارادهٔ هردو معنی ممکن است، ولی به گمانم اوّلی مناسب‌تر باشد. گفتنی است که «نقش برانگیختن» شبیه است به «نقش زدن» در این بیت حافظ:

خرقهٔ زهد و جام مَی، گرچه نه درخور هم‌اند

این همه نقش می‌زنم، از جهت رضای تو

نیز نزدیک است به «حیله برانگیختن» در:

هزار حیله برانگیخت حافظ از سرِ مکر — در آن هوس که شود آن نگار رام و نشد

می‌گوید: از خود هرگونه نقش و چهره‌ای را ساختیم تا شاید دل او را به دست آوریم، ولی او دست ما را خوانده و این تلاشها و حیلتها راه به جایی نبرده است.

۸. دَور: دارای همان ایهامهای معهود به گِردی لب، روزگار، و دَور باده است. در عین حال، پیمانه هم از سویی گِرد و شبیه لبان یار، و از سوی دیگر مثل آن مستی‌بخش است.

شاعر به مفهومی اشاره دارد که «پیمان به شرط پیمانه» گفته می‌شود. توضیح آن این‌که: در عالم عشق، هرگونه پیمان و میثاقی با دوست لاجرم با مستی و بی‌خویشی عاشق همراه است، و در این راه هرگز نباید به خودی خویش یا خواست نفْس

اندیشید. (نک. ح ۱۶۵/۱.)

۹. مدرسه ـ خانقاه: مدرسه، چنان‌که در جای خود گفته شده، در این سده‌ها معمولاً مدرسه یا حوزهٔ دینی است. و اما مدرسه و خانقاه، در مواردی که با هم می‌آیند یا با هم قیاس می‌شوند، یک پدیدار واحد یا قریب به یکدیگر است که ممکن است از زوایای گوناگون نگریسته شود. مثلاً از نظر صوفیه، گاهی مدرسه، نخستین و خانقاه آخرین مرحلهٔ تکامل شخص است. عزیز نسفی: «طریقی که موصّل است به کمال، یک طریق است، و آن طریقْ اول تحصیل است و تکرار، و آخر مجاهدت و اَذکار. باید که اول به مدرسه روند، و از مدرسه به خانقاه آیند.» (الانسان‌الکامل ۵۴) نظرگاه دیگر وقتی است که این‌دو با هم سنجیده می‌شوند تا از میان آنها کدام را باید برگزید. خود صوفیه طبعاً خانقاه را اختیار می‌کنند. اما سعدی از زاویه‌ای به عکس می‌نگرد، و از همین روست که در حکایتی تأمل‌انگیز، صوفی صاحبدل از خانقاه به مدرسه می‌رود و عهد یاران طریقت را می‌شکند:

صاحبدلی به مدرسه آمد ز خانقاه   بشکست عهد صحبت اهل طریق را

و وقتی دلیل این دگرگونی را از او می‌پرسند می‌گوید: اهل خانقاه تنها به صیانت و طهارت خود می‌اندیشند، حال آن‌که اهل علم و مدرسه می‌کوشند تا دیگران را از غرقگی در ضلالت برهانند:

گفت: آن گلیم خویش به‌در می‌برد ز موج   وین جهد می‌کند که بگیرد غریق را

(گلستان ۱۰۴)

اما از یک نظرگاه برتر، مدرسه و خانقاه هردو به یکسو نهاده می‌شوند، و آن هنگامی است که با اصل عشق و اهداف والای آن مقایسه شوند. حافظ عجالتاً در اینجا از همین زاویه به موضوع نگریسته است، اگرچه او هم ممکن است در مواردی دیگر به سایر شقوق و اعتبارات نیز اندیشیده باشد.

۱ سحرگاهان که مخمور شبانه
گرفتم باده با چنگ و چَغانه

۲ نهادم عقل را رهتوشه از می
ز شهر هستی‌اش کردم روانه

۳ نگار مَی‌فروشم عشوه‌ای داد
که ایمِن گشتم از مکر زمانه

۴ ز ساقی کمان‌ابرو شنیدم
که: ای تیر ملامت را نشانه،

۵ نبندی زان میان طرْفی کمروار
اگر خود را ببینی در میانه

۶ برو این دام بر مرغی دگر نِه
که عنقا را بلند است آشیانه

۷ ندیم و مطرب و ساقی همه اوست
خیال آب و گِل در ره، بهانه

۸ بده کشتی مَی تا خوش برآئیم
ازین دریای ناپیداکرانه

۹ وجود ما معمّائیست، حافظ
که تحقیقش فسون است و فَسانه

۱. غزل بی‌گمان متأثر از غزل عطار است، با اشتراک وزن و قافیه، ولی دارای ردیف:

بت ترسای من مست شبانه‌ست چه شور است این کزان بت در زمانه‌ست؟
(دیوان ۱۲۰)

«مخمور شبانه» هم نشانی از مقطع همین غزل دارد:

دل عطار از روز ازل باز ز صاف عشق، مخمور شبانه‌ست

سلطان ولد:

ایا عرشی که بر فرشی روانه یقین دان زین دویی هستی یگانه

(دیوان ۳۸۵)

با آن‌که غزل ولد کاملاً همرو ال با آنِ حافظ است، شباهتها و اشتراکهای غزل حافظ با آن قابل قیاس با غزل عطار نیست.

چنگ و چغانه: یا دیگر سازها به همراه مَی، هم به معنی آشکارا نوشیدن است، و هم برخورداری از تجمّل و ملزومات کامل.

۲. این‌که می‌گوید برای عقلْ رهتوشه از باده نهاده، بیانگر پیوند دادن عقل و عشق با هم است. نیز عقلی که بتوان آن را با باده درآمیخت قطعاً ساحت مثبت آن است که خود کمال‌بخش به عشق است، و نه ساحت منفی آن یعنی عقل جزئی. (نک. ح ۱۰/۵.)

۳. عشوه دادن: اینجا نیز آمیزه‌ای است از ناز و کرشمه با فریب و فریفتن و فریبایی. همچنین، چنان‌که پیشتر گفته شد، معنایی دیگر هم در برخی موارد در آن مندرج است که عبارت است از قدرت‌نمایی و ضرب شست نشان دادن. در این بیت هم تصوّر می‌کنم چنین معنایی نیز خواسته شده باشد، زیرا آن عشوه‌ای که می‌تواند کسی را از مکر زمانهٔ غدّار در امان بدارد لاجرم باید حاوی این مفهوم نیز باشد. (نک. ح ۳۴۱/۳.)

۵. همان ایهام رایج بین «میان» و «کنار» است که بارها در اَشکال مختلف در اشعار، از جمله در حافظ، آمده و در هر مورد توضیح ضروری داده شده است؛ عراقی:

من رفته از میانه و او در کنار من با آن نگار، عیش بدین‌سانم آرزوست

(کلیات ۱۵۷)

که او هم می‌گوید: آرزو دارد تا خودی یا نفس او در میان نباشد تا مانع و حایل بین او و یار نشود و او بتواند طرفی از وصال بربندد؛ خواجو:

خود را ز نیستی چو کمر در میان مبین یا از میان موی‌میانان کناره جوی

(دیوان ۷۶۴)

(نیز نک. ح ۱۸۰/۷.)

۶. بیت به مَثَل سایر بدل شده است. (دهخدا، امثال و حکم ۴۲۸،۱)

قزوینی پس از این بیت افزون دارد:

که بندد طرْف وصل از حسن شاهی که با خود عشق بازد جاودانه؟

طبعها در مورد آن اختلاف دارند: برخی چون نائینی ـ نذیر احمد و نیساری (دفتر

دگرسانیها) آن را ندارند. در برابر اینها، اکثر طبعها آن را دارند، مثل قزوینی، قدسی، انجوی، عیوضی، سایه و غیره. به گمان من با ساختار غزل سازگاری ندارد. (نک. سخن پایانی، که نگاهی اجمالی به ساختار افگنده شده است.) البته مطابق روش همیشگی در این باره توضیحاتی می‌دهم.

عشق باختن محبوب آسمانی با خود: تعبیری است که در ادب عرفانی با «حسن» بیان شده است، یعنی آن هنگام که هنوز مخلوقی نبود تا آن حسن و جمال را بنگرد، و یا در هر حال آن حسنی که، قطع نظر از وجود یا عدم بیننده، در کمال مطلق خود است، اما آنگاه که این حسن مطلق نگرنده می‌یابد «ملاحت» خوانده می‌شود. رابطهٔ دوسویهٔ عاشق و معشوق بر همین اساس شکل می‌گیرد. به همین سان جلوهٔ معشوق در خود و با خود «کرشمهٔ حسن» نام گرفته است، و جلوهٔ او در آیینهٔ دل بیننده «کرشمهٔ معشوقی». (نک. «حسن ـ ملاحت» در: ح ۸۷/۱؛ و «کرشمهٔ حسن ـ کرشمهٔ معشوقی» در: ح ۲۵۴/۵.) محتوای بیت مورد نظر، مربوط به مرتبهٔ حسن یا کرشمهٔ حسن است، چون «او» با خود است و به خود عشق می‌ورزد. گویندهٔ بیت در حقیقت منکر این است که بتوان به وصال محبوبی رسید که هیچ موجودی راهی به سرادقات کمال و جمال او ندارد و او در حریم عزّت خویش تنهاست. درست از همین روی است که عارف عالی‌قدر، عراقی، در لَمَعات می‌گوید: لایُحِبُّ اللهَ غیرَ الله. (جز خدا هیچ‌کس بر او عاشق نیست.) نیز: لایَرَی اللهَ غیرَ الله. (جز خدا هیچ‌کس خدای را نمی‌بیند، یا: نتواند دید.) «اوست که خود را دوست می‌دارد در تو». بدین‌سان عراقی (پیرو عقیدهٔ وحدت وجود و از شارحان بارع ابن‌عربی) نمی‌گوید به وصل او نمی‌توان رسید بلکه معتقد است که او در وجود انسان با خود عشق می‌ورزد، و اساساً موجودی جز او نیست. تفاوت بزرگ در همین است. عراقی به پیامبر (ص) استناد می‌کند: «الّلهمَ مَتِّعْنی بِسَمعی و بَصَری، مگر می‌فرماید: متّعنی بکَ، چه سمع و بصر من تویی.» (کلیات ۳۸۱) عطّار، در بیانی دیگر از بیت مورد بحث:

دایما او پادشاه مطلق است   در کمال عزّ خود مستغرق است

(منطق‌الطیر ۴۰)

هم او، در غزل پیشگفته:

نگاهی می‌کند در آینه یار   که او خود عاشق خود جاودانه‌ست

عراقی بارها مضمون عشق باختن «او» با خود را بازگو کرده است، همچون:

مراد تو منم، آری، ولیکن   چو وابینی، تو خود خود را مریدی

(کلیات ۲۷۵)

بدین صفت که تویی بر جمال خود عاشق / به غیر خود نه همانا که روی بنمایی
(همان ۲۹۹)

خواجو تمامی یک غزل را به بیان این معنی اختصاص داده است:

پرده از رخ بفکن، ای خود پردهٔ رخسار خویش
کی بود دیدارت، ای خود عاشق دیدار خویش؟...
چون نمی‌بینی کسی کو از تو می‌گوید سخن
خویشتن می‌گوی و می‌نِه گوش بر گفتار خویش
ای که در عالم به زیبایی و لطفت یار نیست
با چنین صورت مگر هم خویش باشی یار خویش
ما به چشم خویش رخسار تو نتوانیم دید
دیده بگشای و به چشم خویش بین رخسار خویش
(دیوان ۷۱۲)

۷. این بیت حافظ هم مقتبس از این بیت از همان غزل عطار و در مایهٔ چیزی چون تضمین یک لخت است:

به خود می‌بازد از خود عشق با خود / خیال آب و گل در ره بهانه‌ست

اگر بیت «که بندد طرف وصل...» از حافظ باشد (اگرچه قدری بعید است) می‌توان گفت که بیت عطار در دو بیت حافظ پخش شده: یکی بیت اخیر، و دیگر بیت حاضر.

وحدت وجود: پیشتر در این باره توضیحاتی رفت. (نک. ح ۱۰۷/۳.) آنچه در اینجا می‌آید نیز مزیدی بر آن خواهد بود.

بیتهایی از حافظ که به روشنی دلالت بر عقیده و تفکر وحدت وجودی داشته باشند در مجموع چندان زیاد نیستند، و اساساً او را به هیچ عنوان و با هیچ معیار و اعتباری نمی‌توان پیرو این مکتب عرفانی (بدان معنی که مثلاً در مورد عراقی، شاه نعمت‌الله و جز اینان می‌توان قایل شد) شمرد. اما از آنجا که خواجه، برحسب معمول و عادت، دوست دارد که تقریباً دربارهٔ همه‌چیز ممکن در دایرهٔ افکار و اعتقادات و جهان‌نگری‌های رایج آن روزگاران سخن بگوید و مضامین شاعرانه بیافریند، گهگاه ابیاتی با تفکر ابن‌عربی‌وار نیز در مطاوی اشعار وی مشهود می‌افتد. در هر حال شاید بتوان این بیت را یکی از روشنترین نمودهای این اندیشه در میان این دست مضامین او دانست، چون همه چیز عالم را، به‌رغم تفاوتهای بی‌اعتبار صوری و علی‌الاطلاق، منبعث از یک حقیقت و روح واحدِ حاکم بر عالم وجود یعنی «او» می‌داند. مطابق این

اندیشه، هیچ چیز عالم بیرون از حیطهٔ این حقیقت مطلق نیست، و تفاوت موجودات نسبت به وجود اقویٰ و اشدّ (حضرت حق) در درجات شدت و ضعف و بر حسب قرب و بُعد نسبت به آن سنجیده می‌شود. عراقی در میان تمامی شاعرانِ عارف در زبان پارسی به بیان آرای ابن‌عربی ممتاز و آثار او سرشار از این اندیشه است. وی بنا بر مقدّمه‌ای که مؤلفی ناشناخته اندکی پس از درگذشت او بر کلیات وی نوشته، در مطالعهٔ آثار شیخ اکبر، همچون فصوص و فتوحات، ولعی تمام داشته است. (نک. کلیات ۵۵.) عراقی هم مثل محیی‌الدین بر آن است که عشق و عاشق و معشوق سه نام است برای چیزی یگانه. در لمعات می‌خوانیم: «بلی بهر اظهار کمال، از آن روی که عین ذات خود است و صفات خود را در آیینهٔ عاشقی و معشوقی بر خود عرضه کرد، حسن خود را بر نظر خود جلوه داد، از روی ناظری و منظوری، نام عاشقی و معشوقی پیدا آمد، نعت طالبی و مطلوبی ظاهر گشت، ظاهر را به باطن نمود و آوازهٔ عاشقی برآمد، باطن را به ظاهر بیاراست، نام معشوقی آشکار گشت.» (همان ۳۷۷) به این رباعی گویا بنگریم:

گفتم که: کرایی تو بدین زیبایی؟ — گفتا: خود را، که خود منم یکتایی
هم عشقم و هم عاشق و هم معشوقم — هم آینه، هم جمال و هم بینایی
(همان ۳۹۹)

«کثرت و اختلاف صور، امواج بحر را متکثّر نگرداند؛ اسماء، مسمّا را مِن کلِّ الوجوه متعدد نکند. دریا نفس زند بخار گویند، متراکم شود ابر خوانند، فروچکد بارانش نام نهند، جمع شود و به دریا پیوندد همان دریا بوَد که بود.» (۳۸۰) حاجی سبزواری: «پس حق چون خود را می‌خواهد آثار خود را می‌خواهد، و خواستن اثر از آن حیثیّت که اثر است خواستن مبدءِ اثر است. قارئی در نزد شیخ ابی‌سعید مهنی (س) خواند: یُحِبُّهُمْ و یُحِبّونَه، شیخ فرمود: لایُحِبُّ اِلّا نفْسَه. [...] منظور شیخ (س) آن است که انسانْ کاملْ فانی است در او و پر است از اسماء و صفات او؛ پس گویا [= گویی - م] خود او محبوب خود اوست.» (اسرارالحِکم ۱۰۰)

و اما حافظ در بیت حاضر، گذشته از عطار، ممکن است از این شعر عراقی نیز متأثّر شده باشد:

درین بساط یکی بود ساغر و ساقی — درین مقام یکی بود مطرب و الحان
که دید جام که کار شراب ناب کند؟ — که دید مَی که بود جام او رخ تابان؟
(کلیات ۹۰)

در اشعار عراقی، محتوای وحدت وجود آن قدر بازگو می‌شود که می‌توان شعر وی را هم مثل لمعات او وقف بر بیان این عقیده خواند. بنا بر این به ذکر این بیتها بسنده می‌کنم:

خود همه هستی شده، وانگه برای روی‌پوش
نام هستی گه برین و گه بر آن انداخته
(همان ۹۱)

دادم همه بوسه بر لب خویش — آن دم که لبم لبانْش می‌سود
(۱۳۱)

در همه عالم ندیدم جز جمال روی تو — گر کسی دعوی کند کو دید، بهتانی بود
(۱۹۸)

بر لاله و گلزار و گلت گر نظر افتد — گلزار و گل و لاله و صحرا همه او دان
(۲۵۴)

سلمان (احتمالاً اندکی پیش از حافظ):

می و پیمانه همه عکس رخ ساقی دان — تا بدانی که می و ساقی و پیمانه یکیست
(دیوان ۳۳)

در مورد غزل حافظ، علیرضا ذکاوتی قراگزلو در بحثی در این باره که این ابیات بوی وحدت وجود می‌دهد معتقد است که: چندان با فکر و حرف ابن‌عربی نمی‌خواند، چون حافظ اینها را دام می‌خواند. («حافظ عارف و ابن‌عربی شاعر»، نشر دانش، س نهم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۷، ص ۸.) با آن‌که ذکاوتی با عوالم فکر حافظ و ابن‌عربی به خوبی آشناست، نمی‌دانم چرا آن را از زبان حافظ «دام» خوانده است؟ به گمانم با اندکی دقت به ساختار شعر معلوم می‌شود که حافظْ خود را در میان دیدن و از نفس خود به در نیامدن (یعنی مدّعی بودن) را دام می‌خواند، و نه اصل فکر یعنی این را که همه چیزْ اوست. شخص قایل (ساقی) هم تغییری نکرده و همهٔ اینها مقول قول خود اوست. اگر گوینده تغییر کرده بود شاید می‌شد احتمال داد که کسی دیگر قولی مخالف به میان آورد و اصل فکر را با «دام» خواندن آن نفی کند، اما با این ساختار نه. البته سخن من به این معنی نیست که حافظ در کلْ پیرو عقیدهٔ وحدت وجودی بوده است.

۸. کشتی می: صراحی یا ساغر به شکل کشتی، که در اشعار بسیار آمده است؛ نظامی، دربارهٔ بهرام گور:

روزی از روضهٔ بهشتی خویش کرد بر مَی روانه کشتی خویش
(هفت پیکر ۷۱)

سلمان:

ساقیا، آن کشتی زرّین دریادل بیار در دل کشتی ز دریا لعل یاقوتی روان
بگذر از کشتی به کشتی، بگذر از دریای غم کز چنین دریا گذر کردن به کشتی می توان
(دیوان ۵۹۵)

که محتوای بیت حافظ به بیت دوم آن نزدیک است.

خوش برآمدن: پیشتر آن را به همین صورتْ مصطلح دانستم و گفتم که فرهنگها، و از جمله دو فرهنگ بزرگ معین و دهخدا، آن را به این صورت و معنی ضبط نکرده‌اند. نمونه‌هایی هم ارائه کردم. اکنون اینها را هم بر آنها مزید می‌کنم، که همگی به معنی به خوشی و خوبی گذرانیدن‌اند؛ نظامی، از زبان خسرو در کام طلبیدن از شیرین:

بیا تا از درِ دولت درآییم چو دولت خوش برآمد، خوش برآییم
(خسرو و شیرین ۱۴۹)

عراقی:

کجایی، ساقیا؟ جامی به من ده که یک دم با حریفان خوش برآییم
(کلیات ۲۴۳)

عبید:

با خار خوش برآییم، گر گل به دست ناید بر خاک ره نشینیم، گر بوریا نباشد
(کلیات ۸۱)

(نیز نک. ح ۱۹۲/۹.)

برآییم: قزوینی: برانیم؛ همهٔ نسخ اقدم «برآییم» دارند، و همین ارجح است و معنی بیت هم مؤید آن، چه از دریای مهر یا زندگی باید به خوشی برآمد، نه این که از آن راند. حرف اضافهٔ «از» هم با «برآمدن» تناسب دارد. خرّمشاهی هم با ذکر عدم تناسب «از» با «برانیم» از خانلری جانبداری می‌کند. (حافظ‌نامه ۲، ۱۱۴۷)

❋ ❋ ❋

شاعر ظاهراً از تجربه‌ای عرفانی سخن می‌گوید که در پی یک شب خمارزدگی و حرمان از باده (که مجموع قراین بر نوع معنوی و درونی آن حکایت دارد) در هنگام

سحر به این مایهٔ سرمستی، آن هم به کاملترین گونهٔ آن، دست می‌یابد. نتیجه‌گیری شاعر یعنی اندیشه‌های محوری شعر (که از زبان ساقی، که در اینجا نقش آگاه‌سازنده و پیام‌رساننده دارد، بیان می‌شود) مشعر بر نفی نفس یا خودی و خواهشهای بشری و محو و مستهلک کردن خود در یار است، که دیدیم این مقدّمه بی‌درنگ به اندیشهٔ وحدت وجود می‌پیوندد. همچنین هرگونه عدم خلوص یا به گفتهٔ خود شاعر «محبّت را پاک نباختن» (۱۲۹/۶) به منزلهٔ دام فریب است. در دنباله هم بار دیگر طلب مَی کردن و تأکید نهادن بر سرمستی، چونان مهمترین عامل و انگیزهٔ به سر بردن این راه دور و دراز، و سرانجام هم ابراز شگفتی شاعر از آفرینش رازناک آدمی و آنچه پیچیدگیهای وجود او می‌خوانیم.

اینها کل پیکرهٔ شعر است مطابق طبع خانلری و همانندان آن. دیدیم که هیچ گونه ناسازگاری هم میان مضامین نیست، یا من نمی‌بینم. اما بیت «که بندد طرف وصل از...» یعنی افزونی قزوینی و بسیاری دیگر از طبعها، با اصل اندیشه‌های شعر یکسره در تضاد است. چگونه می‌توان عدم امکان وصال با محبوبی چنین یگانه و در منتهای عزّ و جلال را با تفکر وحدت وجودی (ب ۷) سازگار دانست، تفکری که اصل آن بر پیوستن همه چیز به تنها حقیقت مستقرّ و مستولی بر هستی است؟ از همین روی است که در اصالت بیت تردید کردم.

در هر حال غزلی است با خط فکریِ کاملاً مشخص در بیان اندیشه‌های یاد شده، و از نظر ارزشهای شعری نیز شایان توجه.

نیز از آنجا که وزن کوتاه است، شاعر ردیف را، که می‌توانست مخلّ کلام واقع شود، به درستی حذف کرده است.

۱ ای کـــه بـــا سـلسلهٔ زلف دراز آمــده‌ای
فــرصتت بـــاد، کـــه دیـــوانـــه‌نواز آمــده‌ای

۲ ســاعتی نــاز مــفرمای و بگــردان عــادت
چـــون بـــه پـــرسیدن اربـــاب نـیاز آمــده‌ای

۳ پیش بالای تو نازم، چه به صلح و چه به جنگ
کـــه بـــه هـــر حــال بـرازنـدهٔ نـاز آمــده‌ای

۴ آب و آتش بـــه‌هم آمـیخته‌ای از لب لعــل
چشــم بــد دور ـ کــه خــوش شَــعبده‌باز آمـده‌ای

۵ آفــرین بــر دل نــرم تـو، کـه از بـهر ثـواب
کُشـــتهٔ غـــمزهٔ خـــود را بـــه نـماز آمــده‌ای

۶ زهد من با تو چه سنجد، کـه بـه یـغمای دلم
مست و آشـــفته بـــه خـــلوتگه راز آمـــده‌ای؟

۷ گفت: حافظ، دگرت خرقه شراب‌آلوده‌ست
مگـــر از مـــذهب ایـــن طــایفه بـازآمــده‌ای

۱. دیوانه‌نواز: آن را به دو صورت می‌توان تأویل کرد: یکی به طنز یا تهکّم، از این روی که دیوانه را نمی‌نوازند بلکه به زنجیر می‌کشند، چنان‌که «سلسله» (= زنجیر) چنین دلالتی دارد. دیگر به جِد، بدین‌سان که این اسارت برای عاشق، خود در حکم بالاترین نواخت و التفات است. ممکن است خواجه اینجا هم (چنان‌که رسم مألوف اوست) خواننده را به عمد میان طنز و جِد در تردید گذارده باشد.

۲. ساعت: شکّی نیست که این واژه در اشعار حافظ فقط به معنی واحد زمان‌سنجی آمده، و نه وسیلهٔ معروف. اما از آنجا که این نگارنده به عنوان هدفی ضمنی تاکنون کوشیده است تا دنیای حدود روزگار حافظ تا حدّ امکان شناخته شود، توضیحی کوتاه در باب ساعت مورد استفاده در عصر او می‌دهد.

می‌دانیم که اختراع و ساخت ساعت با استفاده از چرخ‌دنده و فنر و رقاصک، انقلابی است در این زمینه که به دست کریستین هویگنس هلندی (سدهٔ ۱۷ م. و ۱۱

ه.) صورت گرفته، لیکن پیش از آن اَشکالی گوناگون از ساعت وجود داشته و به خلاف پندار عدّه‌ای، پیشگامان این راه نه اروپاییان بلکه ملل مشرق‌زمین، به‌ویژه چینیان، بوده‌اند. در قرون وسطی (پیش و پس از عصر حافظ) هم پیشرفتهایی در این راه به دست آمد. ساعتی مربوط به سدهٔ ۱۱ م. (سدهٔ ۵ ه.) کشف شده است با کارکردی دقیق، که در آن از چرخ‌دنده و دنگ مکانیکی استفاده شده است. (نک. جان برنال، علم در تاریخ ۱، ۲۳۹، ۲۴۲ـ۲۴۳.) در هر حال، در زمان حافظ اَشکالی از ساعتهای قدیمی وجود داشته است. یکی از آنها وسیله‌ای است بس ساده و در عین حال نسبتاً دقیق به نام ساعت آفتابی یا «شاخص»، که عبارت است از یک تیغهٔ فلزی عمودی، نصب شده بر روی یک پایهٔ سیمانی مدوّر و دارای تقسیمات ساعت. با تابش آفتاب، سایهٔ تیغهٔ فلزی به نسبت زمان و در جهتی همچون عقربهٔ ساعتهای امروزین از راست به چپ حرکت می‌کرده و وقت را نشان می‌داده است. مشکل آن این بوده که تنها به هنگام تابش آفتاب قابلیت استفاده داشته است. نوعی دیگر ساعتی است شیشه‌ای یا شنی به نام «شیشهٔ ساعت»، عبارت از دو ظرف شیشه‌ای مخروطی که دهانهٔ هردو به هم متصل بوده؛ ظرف بالایی را پر از شن می‌کردند و چون تمامی شن در شیشهٔ پایینی ریخته می‌شد مدّت آن یک ساعت حساب می‌شد. با شیشهٔ ساعت، به‌ویژه در عصر صفویه، مضامین شعریِ بسیار ساخته‌اند، چنان‌که مثلاً صائب بارها از آن سود جسته است، همچون:

غم عالم فراوان است و من یک غنچه دل دارم
چه سان در شیشهٔ ساعت کنم ریگ بیابان را؟
(دیوان ۱، ۲۰۴)

ساکن از شیشهٔ ساعت نشود ریگ روان — گرچه در جسم بود، روح همان در سفر است
(۲، ۷۲۳)

(نیز نک. گلچین معانی، فرهنگ اشعار صائب ۲، ذیل «شیشهٔ ساعت».)

و اما علّامه قزوینی نیز دربارهٔ ساعت و چگونگی و گونه‌های آن در قدیم توضیحاتی مفید دارند. از جمله نام پارسی برابر واژهٔ تازی «ساعت» را «بَنگان» (= پنگان، معرّب آن «فنجان») گفته‌اند. اطلاعاتی هم دربارهٔ ساعت شیشه‌ای داده‌اند، مثلاً با ارائهٔ شواهدی نتیجه گرفته‌اند که تا حدود سال ۹۵۰ هنوز معمول بوده است. (نک. یادداشتها ۵، ۶۲ـ۶۳.)

فرمودن: =کردن، در مقام احترام، و شاید هم طنز

۳. نازم: کذا عیوضی و نیساری؛ قزوینی، سایه و بیشتر طبعها: میرم؛ اگرچه دو نسخهٔ اقدم (ایاصوفیه ۸۱۳ و ۸۱۶) «نازم» دارند، ولی غالب نسخ قدیمیِ بعدی «میرم» ضبط کرده‌اند. و اما «پیش کسی یا چیزی مردن» در اشعار فراوان آمده، حافظ هم چند بار دارد. (نک. ح ۳۲۴/۱.) اما «پیش کسی یا چیزی نازیدن»؟ این نگارنده تاکنون آن را در جایی دیگر ندیده، و تصور می‌کند «نازم» را در تناسب با «ناز» آورده‌اند، ولی آیا آمدن «ناز» در بیت قبلی کفایت نمی‌کرده که «نازم» (تقریباً غریب) را به جای «میرمِ» مأنوس نشانده‌اند؟

۴. لعل (آب و آتش): باور گذشتگان این بود که جِرم لعل از آب و سرخی آن از آتش است. خواجه نصیر توسی: «آفتاب مدتی مدید در خاکی یا در سنگی تابد تا به کثرت حرارت شعاع آفتاب محترق گردد، بعد از آن به مدتی دیگر آب بر آن جرم محترق می‌گذرد تا منحل شود [...] اکثر از جواهر هم بدین ترتیب متحجّر می‌گردند.» (تنسوخ‌نامه ۲۱) (نیز نک. ح ۳/۷.)

شَعبده‌باز: نک. «شعبده» در: ح ۱۲۹/۲، و «بوالعجبی»: ح ۶۵/۲.

۵. آفرین بر دل نرم تو: پیداست لحن تهکّم و طنز دارد. یار از سویی عاشق را می‌کشد، و از سوی دیگر بر کشتهٔ خویش نماز میّت می‌گزارد. البته می‌توان آن را تعبیری شاعرانه از شطحیّهٔ اِماته ـ اِحیاء نیز دانست:

کشتهٔ غمزهٔ خود را به زیارت می‌آی — زان‌که بیچاره همان دل‌نگران است که بود

۶. سنجیدن: اینجا = ارزیدن، برابری کردن، لایق بودن، لیاقت داشتن؛ فردوسی، که بارها به این معنی دارد، مثل:

به جایی که پرخاش جوید پلنگ — سگ کارزاری چه سنجد به جنگ؟

(دهخدا) هم او:

یکی داستان زد سوار دلیر — که: روبه چه سنجد به چنگال شیر؟

(۷۷،۵)

عطار، در غزلی با ردیف «چه سنجد؟»:

در زیر بار عشقت، هر توسنی چه سنجد؟

با خدمتِ درِ تو، هر کم‌زنی چه سنجد؟

(دیوان ۱۸۴)

خود حافظ:

گریهٔ حافظ چه سنجد پیش استغنای عشق؟

کاندرین طوفان نماید هفت دریا شبنمی

شفیعی کدکنی با نقل بیت متن، در بحثی دربارهٔ رستاخیز کلمات، «چه سنجد» را از مصادیق آن می‌شمرد، و بر آن است که: «می‌توان آن را احساس کرد، اما علت و راز آن را نمی‌توان بیان داشت.» (نک. موسیقی شعر ۳ـ۵.) البته سخن و استنتاجی است ذوقی و در عوالم شخصی، و به فرمودهٔ خودشان احساس کردنی و بیان ناشدنی؛ از آن دست که ممکن است دیگری رستاخیزی در آن نیابد و آن را لفظی عادی بینگارد، اگرچه کل بیت دارای بیانی دل‌انگیز است.

می‌گوید: آنگاه که دلداری با چنین دلارایی، آن هم در خلوتگاه بی‌مدّعی و مزاحمی، بر کسی وارد شود، جای کدام پارسایی، پرهیز و خویشتن‌داری برای او می‌ماند؟

۷. مگر: اینجا یعنی ظاهراً، چنین می‌نماید، به قرار معلوم و نظایر اینها.

در اکثریت قاطع طبعها و نسخ خطی، قبل از این، بیت «زهد من...» آمده، درست مثل خانلری و قزوینی. بدین‌سان این دو بیت را می‌توان در حکم موقوف‌المعنی شمرد. اگر در اصل شعر نیز چنین بوده باشد، شاید بتوان گفت که آمدن معشوق به خلوت شاعرْ پاداشی است برای این‌که او از رسوم زهد و ریا به سمت آیین عشق و جمال‌دوستی آمده است و معشوق هم همین را می‌طلبد. البته در طبع قدسی و انجوی (که در اقلیت کامل قرار دارند) بیت ۳ (پیش بالای تو...) فاصله افتاده است، و لذا نمی‌توان رابطهٔ مذکور را بین دو بیت آخر قایل شد. در هر حال به گمان من باید ترتیب اکثریت نسخ را ملاک ارتباط این بیتها قرار داد.

۱ از من جدا مشو، که توام نورِ دیده‌ای
محبوب جان و مونس قلب رمیده‌ای

۲ از دامن تو دست ندارند عاشقان
پیراهن صبوری ایشان دریده‌ای

۳ از چشم بخت خویش مبادت گزند، از آنک
در دلبری به غایت خوبی رسیده‌ای

۴ مَنعم کنی ز عشق وی، ای مفتی زمان؟
معذور دارمت، که تو او را ندیده‌ای

۵ آن سرزنش که کرد ترا دوست، حافظا
بیش از گلیم خویش مگر پا کشیده‌ای

۳. ظاهراً مقصود این است: آن دلداری که در کمال جمال است دیگر تهدید چشم‌زخم از سوی هیچ‌کس متوجه او نیست، مگر این‌که بخت والای خود او به وی نظر بزند؛ دعای شاعر هم از این روی است.

۴. به احتمال قوی برگرفته از سعدی:

هرکس که ملامت کند از عشق تو ما را معذور بدارند چو بینند عیانت
(غ ۱۴۷)

مفتی (از طیف و طایفهٔ زاهدان یا مستوران) اساساً نه چشم زیبابین دارد و نه سروکاری با عشق؛ پس هرگز معشوق شاعر را ندیده است و نمی‌تواند هم ببیند. منع و تحذیری هم که از عشق می‌کند اقتضای طبیعت اوست. پس او را باید به جهل و بی‌خبری‌اش بخشید.

منعم کنی: چنین است سایه. قدیمترین نسخه‌ها (ایاصوفیه ۸۱۳، و حیدرآباد ۸۱۸) هم مؤید آن. اما قزوینی: منعم مکن

❊ ❊ ❊

غزلی است ساده و هموار، با بیان رقیق سعدی‌وار.

۱ ساقی، بیا، که شد قدح لاله پر ز می

طامات تا به چند و خُرافات تا به کی؟

۲ بگذر ز کبر و ناز، که دیده‌ست روزگار

چین قبای قیصر و طرْف کلاه کی

۳ هشیار شو، که مرغ چمن مست گشت، هان

بیدار شو، که خواب عدم در پی است، هَی

۴ خوش نازُکانه می‌چمی، ای شاخ نوبهار

کاشفتگی مبادت از آشوب باد دی

۵ بر مِهر چرخ و شیوهٔ او اعتماد نیست

ای وای بر کسی که شد ایمِن ز مکر وی

۶ فردا شراب کوثر و حور از برای ماست

وِآمروز نیز ساقی مَهروی و جام می

۷ باد صبا ز عهد صِبیٰ یاد می‌دهد

جان‌دارویی که غم ببرد دَرده، ای صُبَیّ

۸ حشمت مبین و سلطنت گل، که بسپَرَد

فرّاش باد، هر ورقش را به زیر پی

۹ درده به یاد حاتِم طَی، جام یک‌منی

تا نامهٔ سیاه بخیلان کنیم طی

۱۰ زان می که داد حسن و لطافت به ارغوان

بیرون فکند لطف مِزاج از رُخش به خَوی

۱۱ مَسند به باغ بر، که به خدمت چو بندگان

اِستاده است سرو و کمر بسته است نی

۱۲ حافظ، حدیث سِحرفِریب خوشت رسید

تا حدّ مصر و چین و به اطراف روم و ری

۱. خواجو:

ای از حـیای لعـل لبت آب گشـته مـی　　　　خورشید پیش آتش روی تو کرده خَوی
(دیوان ۷۶۶)

پر شدن قدح لاله از می: تعبیری استعاری است از اوج شکـفتگی آن، کـه خـود کنایتی است از دمیدن روح شادی در نهاد جهان، و برانگیزندهٔ آدمی است به همگامی با جهان طبیعت و بهره‌جویی از لحظات گذرای زندگی. و چه بسیارند ایـن عـوامـل انگیزش: از همهمهٔ نسیم بهاری در لابه‌لای درختان شکوفه‌بار بگیرید تا هوهو زدن مرغان و... مگر نه این‌که در هر هنگامی از سال کـه بـاشد «هـلال عـید بـه دور قـدح اشارت» می‌کند؟ به‌راستی آیا در چنین احوالی سر در لاک خود فروبردن و طامات (که با «خرافات» همبر و همنشین و هم‌ارز انگاشته شده) بر هم کردن به منزلهٔ بلاهت یـا باری بی‌اعتنایی به جهانی سرشار از سرمستی و افسون زیبایی نیست؟

و اما پیداست لخت نخست خطاب بـه سـاقی در طـلب بـاده است، و لخت دوم التفات از مخاطب به متکلم، خواه متکلم وحده و خواه مع‌الغیر: چه قـدر طـامات و خرافات باید بافت؟ شاعر نامور، احمد شاملو، در چیزی به نام تصحیح با عنوان حافظ شیراز به روایت احمد شاملو (چاپ نخست) با خوانشی نادرست، که کمتر حافظ‌خوان نوپایی مرتکب می‌شود، لخت دوم را هم خطاب به ساقی پنداشته و بـا اسـتدلالی از همین دست گفته‌اند: «ساقی خوشخوی و همیشه یار و مهربان حافظ را با طـامات و خرافات چه کار؟» و آنگاه در یک لحظهٔ اشراق به ناگهان دریافته‌اند که قطعاً مـی‌باید «صوفی» به جای «ساقی» باشد، و این در حالی است که تمامی نسخِ در اختیار ایشان (که ثبت و سیاهه‌ای هم از هیچ یک نداده‌اند) همان «ساقی» ضبط کردِه بوده‌اند. (نیز در این باره بنگرید به نقد دقیق و مستدلّ بهاءالدین خرّمشاهی: «حافظ شاملو»، الفبا، ج ششم، تهران، امیرکبیر، [تاریخ ثبت ۱۳۵۶/۲/۱۰]، ص ۲۹۰.)

۲. دیده‌ست روزگار: = فراوان دیده است روزگار از این عزّ و ناز و نعیم‌ها، و چشم و گوشش از آنها پر است.

قیصر: معرّب از یونانی Kaisar؛ به توسط آرامیان وارد عربی شـده. دائـرةالمعارف اسلام «قیصر». لاتینی Caesar از coedere (بریدن) فرانسه césar انگلیسی caesar آلمانی Kaiser روسی تزار tzar؛ قیصر یا Caesar لقب یولیوس گایوس، امپراتور روم (مـ ۴۴ ق.م.) و پس از وی امپراتوران روم از خانوادهٔ وی را قیصر خوانـدند، و بـعدها هـمهٔ امپراتوران روم را چنین نامیدند. (معین، حاشیهٔ «قیصر» در برهان)

کَی: پیشتر گفته شد که پادشاهی به این نام نـبوده و مـحتمل است کـه مـراد از آن

کیخسرو بوده باشد. (نک. ح ۹۷/۵.)

۳. خواب عدم: عدم در حافظ معنایی جز مرگ و نیستی ندارد، که این نیز تفاوتی آشکار با تلقی صوفیه از آن دارد. اهل تصوف و عرفان اساساً قایل به چیزی به نام عدم نیستند. مثلاً مولانا بارها عدم را چون باغی مصفّا توصیف می‌کند و به آن چون مرحله‌ای از مراحل تکامل انسان می‌نگرد، مثل:

همه دلها نگران سوی عدم　　　این عدم نیست، که باغ ارم است

(کلیات ۱، ۲۵۲)

«فنا» به معنی عدم نیز در نظر او چنین است:

در باغ فنا درآ و بنگر　　　در جان بقای خویش جنّات

(همان ۲۲۴)

هشیاری و بیداری مورد نظر حافظ نه از شمار عقل و خِرد بلکه هوشیاریی است برتر که رهاورد سرمستی عاشقانه است.

گذشته از دو ایهام تضاد در «هشیار» و «بیدار» (به ترتیب در برابر مست و خواب) ذکر دو حرف تنبیه «هان» و «هی» در آخر هر لخت به بیت لطفی خاص بخشیده است.

۴. نازکانه: مجموعه‌ای است از نازکی شاخه‌وار بدن، ظرافت، خرام در نهایت دلارایی، ناز و بلندبالایی، همراه با تداعی آسیب‌پذیری. به هر حال شاهکاری زبانی است.

شاخ نوبهار: استعاره از معشوقی است به‌غایت با طراوت و لطافت، اگرچه این زیبایی زمینی است، زیرا آسیب باد دی را به همراه خواهد داشت.

۶. فردا: اینجا هم دارای هردو معنی روز پس از این و رستاخیز است. (نک. ح ۱۲۹/۷.)

شراب کوثر و حور: منتهای آمال و غایت قُصوای زاهدان و متشرّعان است، که عشرت امروز به فردای رستاخیز واپس می‌افگنند و بدین‌سان معلومی را فدای نامعلوم می‌سازند، حال آن‌که ما، هم این و هم آن جهان را داریم، و این یعنی بازی دوسر برد. اساساً در نظرگاه عرفانی، بهشت و دوزخ امری تنها موقوف و موکول به آن جهان نیست بلکه ساری و جاری در هردو جهان است. همچنین خواجه معتقد است: آن کس که ذوق دریافت لذّات اینجهانی را ندارد، با کدام معیار از نعم آن جهان محظوظ و متلذّذ خواهد شد؟ نمودارهای مادّی و محسوس مواهب بهشتی در این جهان است، پس:

ز میوه‌های بهشتی چه ذوق دریابد کسی که سیب زنخدان شاهدی نگَزید؟

۷. خواجو، در غزل پیشگفته:

صبح است و ما چو نرگس مست تو در خمار قُمْ وَٱسْقِنَا المُدامةَ بِالصّبحِ یا صُبَی

صَبا ـ صِبیٰ ـ صُبَیّ: جناس اشتقاق

صِبیٰ: و صَباء = خردی، صِغَر، کودکی و کودکی کردن؛ صَبْوَة = جهل جوانی و لهو و مغازله؛ صَبِیّ = کودک، از هنگام زادن تا بازگیری از شیر، و نیز غلام (لسان‌العرب)

صُبَیّ: مصغّر «صَبِیّ» = کودکک، طفلک، بچگک (دهخدا)

بدین‌سان حافظ «صِبیٰ» را با ایهام میان ایام کودکی و کودکی کردن (میل به عشق و مغازله) آورده است.

یاد دادن: (در استعمال قدیم) = به یاد آوردن، یادآوری کردن؛ حسن دهلوی:

باغ همی روم که تا یک نفسی به روی گل ناله فرامشم شود، فاخته یاد می‌دهد

(دیوان ۱۴۳)

صبا ز زلف بتان یاد داد، ای ساقی بیا، که توبهٔ دوشین ما دراز کشید

(همان ۱۴۹)

جان‌دارو: = تِریاق، تریاق فاروق، تریاق کبیر یا اکبر یا اعظم، تریاک، مُهرهٔ تریاک، نوشدارو، شفادارو، مهرهٔ جان‌دارو، پادزهر، پازهر، فازهر؛ جمال‌الدین اصفهانی:

جان‌داروی عاشقان حدیثت قفل دل گمرهان دعایت

(دیوان ۶)

ظاهراً نوعی از آن معدنی است. خواجه نصیر توسی فصلی دارد با عنوان «در معرفت انواع پادزهر»، و از جمله می‌گوید: «معدن او در بسیار مواضع است، اما معدن بهتر در اقصاءِ هندوستان است میان هند و چین. و از پنج لون باشد: سفید و زرد و سبز و خاک‌رنگ و منقّط، که بر وی نقطه نقطه باشد [...] و بیشتر چنان یافت می‌شود که ملوّن بود. یک‌رنگ مطلق کم به دست آید [...] بهترین آن باشد که مانند ساق چغندر بود. و نوعی دیگر هست که آن را عسلی خوانند؛ زردی باشد که با سفیدی زند. آن از همه بقوّت‌تر باشد [...] و در ولایت الموت سنگی است زرد و سبز، نرم بسایند و بدهند. پادزهر است که از گزیدن جانوران زیانکار سود دارد [...] هرکرا زهر داده باشند، یا جانوری زیانکار گزیده باشد، دانگی پادزهر سوده بدهند. زهر به عرق و چرک بیرون آید.» (تنسوخ‌نامه ۱۳۰ـ۱۳۱) او در جای دیگر از «مهرهٔ مار» به عنوان جان‌دارو و پادزهر سخن گفته، که همان «مهرهٔ جان‌دارو» یا «مهرهٔ تریاک» است: «و آن

را خزرالحیات گویند. از پس سر مارهاءِ بزرگ می‌گیرند. گِرد باشد به درازی مائل، و تیره‌رنگ باشد [...] چون بر موضع زخم مار نهند و بر آنجا بندند زردآب از آنجا روان گردد تا تمامت زهر ازو برون آید، بعد از آن مهره از آنجا بازافتد.» (همان ۱۴۲) نوع سومی از جان‌دارو همان است که پیشتر در مورد «تریاک» از آن یاد شد و صناعی و مرکّب از ۲۴ ماده است. (نک. «تریاک» در: ح ۲۵۸/۵.)

۸. فرّاش باد: فرّاش: صیغهٔ مبالغهٔ دلالت‌کننده بر شغل است، یعنی کار گستردن فرش در دربار شاهان و نیز کارهایی دیگر در کنار آن. در این ترکیب، باد از سه جهت به فرّاش تشبیه شده: یکی این‌که وزش آن بر روی زمین همچون گستردن بساط بر آن است. دوم این‌که سبزه را، که چون فرش بر زمین گسترده است، می‌رویاند (مهم‌ترین اعتبار). سوم این‌که با وزش باد، برگها، شکوفه‌ها و گلبرگهای بهاری به سان فرشی بر روی زمین ریخته می‌شود؛ نظامی:

چو سقّای باران و فرّاش باد   زدند آب و رُفتند ره بامداد

(شرفنامه ۱۳۵)

سعدی: «فرّاش باد صبا را گفته تا فرش زمرّدین بگسترد.» (گلستان ۴۹)

۹. حاتِم طَیّ: حاتِم بن عبدالله بن سعد طائی، مکنّی به ابوعدی، اسطورهٔ جوانمردی و بخشندگی در میان تازیان؛ ثعالبی: در بخشندگی بدو مثل زنند [...] اخبار و داستانهای وی در بخشندگی بی‌شمار و فراتر از شناخت است [...] او بیش از ده بار دارایی خود را بخشید. (برای آگاهی از پاره‌ای بخششهای شگفت‌انگیز او، نک. ثمارالقلوب، ترجمهٔ انزابی‌نژاد ۱۳۸ـ۱۳۹.) طیّ: تیره‌ای از قبیلهٔ کهلان؛ مسکن ایشان یمن بود، اما پس از آن به نجد و حجاز، نزدیک بنی‌اسد، فرود آمدند و آنجا را از قبیلهٔ بنی‌اسد گرفتند، و سپس در آغاز اسلام و فتوحات آن در اقطار دیگر پراکنده شدند. (معین، به تلخیص) «طائی» منسوب به همین واژه است. (نیز دربارهٔ او و شماری از حکایات مربوط به وی، نک. دهخدا، ذیل «حاتم».)

جام یک‌منی: پیداست که جامی است سخاوتمندانه در تناسب با سخای حاتم. (دربارهٔ واحد وزن «من» در قدیم، نک. ح ۱۴۷/۷.)

نامهٔ سیاه بخیلان: آیا به طریق ایهامْ ناظر به کتاب مشهور و بی‌اندازه شیرین جاحظ بصری، البُخَلاء (به قرینهٔ «نامه») نیست؟

۱۰. مِزاج: اصطلاح قدیم پزشکی = کیفیتی در بدن که از آمیزش عناصر و اجزای اصلیه پدید آید. (معین، نیز نک تمامی مدخل.) «مزاجات این عناصر، اعنی آمیزش

ایشان یک با دیگر...» هدایة‌المتعلمین ۱۸. مزاج مصدر به معنی ممتزَج (اسم مفعول) است و آن بالاجمال عبارت از کیفیت عنصریهٔ متوسطهٔ حاصله از کیفیات بسیطهٔ متضادّه، و بالتفصیل عبارت از کیفیت ثانویهٔ متشابههٔ متوسطهٔ حاصل از کیفیات اربعه و امتزاج عناصر اربعه است. مخزن‌الادویه، فصل سوم. (منوچهر امیری، فرهنگِ الابنیه ۵۰۰؛ عناصر اربعه: خون، بلغم، صفراء، سوداء)

شاعر (مطابق ضبط حاضر) بادهٔ «جام یک‌منی» را توصیف می‌کند و به کودک ساقی می‌گوید: از آن باده به من بده که گل ارغوانْ سرخی و تلألؤ خود را وامدار آن است، و مزاج یا ترکیب این باده چنان لطیف است که در درون آوندهای ارغوان به اصطلاح بند نمی‌شود و به محض نوشیدن این می، تمامی آن به صورت خوی (شبنم) از رخسار او بیرون می‌زند. اِسناد باده به ارغوان، امری رایج است و از قدیم میان آن و باده فراوان ارتباط ایجاد کرده و رخسار خوی کردهٔ یار را بسیار به شبنم بر روی ارغوان مانند کرده‌اند، همچنان که مثلاً خود خواجه می‌گوید:

شراب خورده و خوی کرده کی شدی به چمن
که آب روی تو آتش در ارغوان انداخت؟

نیز بیرون زدن عرق از رخ ارغوان (درست مثل بیت متن) در بیت سیف اسفرنگی وصف شده:

بیرون زد ارغوان چو عرق از مسام شاخ　　شسته به لعلِ حل‌شده دیباجهٔ عذار
(نقل از دهخدا)

رخسار خوی‌کرده و ارغوان شبنم‌زده را هم از کهن‌ترین روزگار ادب‌دری به هم مانند کرده‌اند؛ کسایی مروزی:

آن قطرهٔ شبنم بر ارغوان بر　　چون خوی به بناگوش نیکوان بر

اینها را از آن روی ذکر کردم تا «ارغوان» را عارض ساقی (آن هم از نوع بچهٔ آن) تصور نکنند و «لطف مزاج» را به آن بچه (به جای ارغوان) نسبت ندهند، چون شاعر هم خودِ «ارغوان» را گفته و نه «رخسار ارغوانی» ساقی. در حقیقت شاعر «می» را به صورت مضمر به ارغوان مانند، و با ذکر این‌که این می به ارغوان لطف و جمال بخشیده آن را با تفضیل نیز همراه کرده است. و اما شاعر با بهره‌گیری از تشخیص یا آدم‌نمایی، ارغوان و عرق رخسار او را با حالتی انسانی توصیف کرده، و به گمانم همین سبب شده است تا برخی شارحانْ احوال یاد شده را به ساقی نسبت دهند، از جمله جناب خرّمشاهی. (نک. حافظ‌نامه ۲، ۱۱۵۱.)

زان می: کذا قزوینی، عیوضی، سایه، نیساری و شماری دیگر؛ البته تعداد بسیاری از چاپها دارند: آن می، که بیت با آن از قید وابستگی به بیت قبل رها و حسابی جداگانه برای آن باز می‌شود. خرّمشاهی از همین جانبداری می‌کند: «با این ضبط اخیر است که معنای بیت صحت و استقامت می‌یابد.» (همان، همان‌جا) البته قدیمترین نسخه (حیدرآباد ۸۱۸) به همین صورت است، لیکن برترین و معتبرترین طبعها «زان می» دارند، و این نگارنده هم آن را مناسبتر می‌داند، و بر آن است که جدا کردن بیت از ماقبل چه بسا به برداشت نادرست پیشگفته در انتساب قضایا به ساقی منجر می‌شود یا باری به آن مدد می‌رساند.

۱۱. خدمت: هم معنای معروف و هم ادب و احترام، قابل اراده است.

کمر بستن نی: تعبیری است استعاری از بندهای نی، که هرکدام شبیه کمربندی به دَور آن است، همچنان‌که در بیت عراقی نیز آمده است، که در مورد قلم (نی) می‌گوید:

زبان گشاده، کمر بسته‌ایم همچو قلم　　　به سر کنیم هر آن خدمتی که فرمایی

(کلیات ۳۰۰)

۱۲. سِحرفریب: صفت فاعلی مرکّب مرخّم؛ شاعر، سخن خود را در جادویی و افسون حتی فریب‌دهندهٔ سحر و برتر از آن می‌داند، اگرچه سحر او از نوعِ حلال (شعر) است.

روم: در شرق و شمال آن ترک و روس و خزر و جنوب آن شام و اسکندریه و در غرب آن دریا و اندلس (مراصدالاطلاع ۲، ۶۴۲) «بلادی است واسعه، از انزه نواحی. و به فراوانی و ارزانی‌تر آن و اکثر آن از روی خیر و برکت، و عجایب آن را در مواضع آن مذکور کرده شد. آب آن شیرین‌ترِ آبها و سبکترِ آن. و هوای آن صحت‌بخش‌تر از هوای هرجا، و خاک آن پاکترِ خاکها. و از خواصّ آن بلاد، نتاج دواب و اَنعام است که آنچنان‌که در آنجا هر جنس حیوانی نتاج آرد به جای دیگر نیارد. و از آنجا اقسام دواب و مراکب را به سایر بلاد برند. و همچنین اصناف غلامان از ترک و روم. و اهل آن مسلمین‌اند و نصاریٰ. و سرمای آن ضرب‌المثل است در شدّت [...] حکایت کنند که اهل روم بر خود نمی‌گردانیدند مگر کسی را که در عقل و علم بر جمیع آن مردم برتری و مزیتی داشتی [...] و آنها را در تصویر دستی است به قدرت، به مرتبه‌ای که کیفیت ضحک و بُکا و حزن و مسرّت را در تصویر محسوس می‌گردانند.» (ترجمهٔ آثارالبلاد ۲، ۳۵۸ـ۳۶۰) دربارهٔ شهر رُم (که «رومیه» می‌خواند): «شهر ریاسَت و نشان مجد ملک روم است و آن شهر شمالی است به جانب غربی قسطنطنیه، و میان رومیه و

قسطنطنیه پنجاه‌روزه راه است [...] و مدینهٔ رومیه از عجایب دنیاست بنا بر عظم عمارات و کثرت سُکّان آن [...] سه طرف شهر در دریاست و کنار چهارم در صحرا [...] و به آنجا مجمعهاست جمعی را که جویای کمالات علمی باشند از طب و نجوم و حکمت و هندسه و جز آن.» (همان ۴۴۷ـ۴۴۹) مسلمانان ممالک روم شرقی را به طور کلی بلاد روم می‌گفتند. کلمهٔ «رومی» در قرون اول اسلامی همان معنی کلمهٔ «نصرانی» را داشت، خواه یونانی بود و خواه از ملّتهای لاتن. دریای مدیترانه را نیز «بحرالرّوم» می‌گفتند و رفته رفته اسم «بلاد روم» به «رومِ» تنها اختصار یافت و کلمهٔ «روم» بر آن کشورهای مسیحی که به کشورهای اسلامی مجاور نزدیک بودند اطلاق گردید و از این جهت اعراب، سرزمین پهناور آسیای صغیر را، که در اواخر قرن پنجم هجری با استیلای سلاجقه بر آنجا به دست مسلمانان افتاد، «روم» نامیدند. (لسترنج ۱۳۶؛ برای اطلاع بیشتر، نک. کلّ فصل نهم و دهم.) امروز کشور ایتالیاست.

ری: «شهری است مشهور از شهرهای قدیم، از امّهات بلاد و اَعلام مُدُن، با کثرت غلّات و ثمرات و خیرات. ابن‌الکلبی گوید که: بنا کرده آن را هوشنگ بعد از کیومرث. و غیر وی گفته که: آن را راز بن خراسان بنا کرده، و این است که منسوب به آن را "رازی" گویند. و آن شهری است عجیب در فضایی از زمین، و به یکی از جوانب آن کوهی است برهنه که چیزی از نباتات بر آن نمی‌روید و آن را طبرک گویند، که به آن کوه کان طلاست...» (زکریای قزوینی، پیشین ۱۳۴؛ برای آگاهی بیشتر، از جمله دربارهٔ رجال مهم و مشهور آن از علما، عرفا و غیره، نک تا ص ۱۴۴.) ری در سدهٔ هشتم و عصر حافظ خراب بوده است. حمدالله مستوفی (در نیمهٔ نخست همان سده): «اکنون که ری خراب است، ورامین شهر آنجاست.» (نزهة‌القلوب، المقالة‌الثالثه ۵۲) «در فترت مغول بکلّی خراب شد.» (همان ۵۳) در همان‌جا قراء و مضافات ری را چنین برمی‌شمارد، که پایتخت کنونی هم یکی از آنهاست: دولاب، قوسین، قصران، ورزنین، فیروزرام، ورامین، خاوه، قوهه، شندر، طهران، فیروزان، ایوان کیف، فشابویه (= فشافویه)، غار.



آنچه در محتوای این غزل مرکز و محور قرار گرفته هشدار بر زوال و گذرایی پدیدارهای این جهان است، که به صورت بنمایه‌ای ثابتْ بیشتر ابیات را در بر گرفته است. اگرچه این بنمایه خود از زمینه‌های شناختهٔ اشعار او و موجود در ابیاتی

بی‌شمار است، لیکن در اینجا به نظر می‌رسد که این شعر اساساً برای یادآوری این ناپایداری در جهت بهره‌جوییِ هرچه بیشتر از ایام و آنات حیات و روی آوردن به بهترین شیوهٔ گذران زندگی طرّاحی شده است. حافظ غزلهای دیگری نیز که این معنی بر محتوای آن حاکم است دارد، همچون: نفس باد صبا مشک‌فشان خواهد شد... (غ ۱۶۰) لیکن بنمایهٔ هشدار بر زوال و ناپایداری احوال در غزل حاضر آشکارا بیش از آن است. نگاهی به آنها (که گاه با پوشیدگی و باریکی بیان شده است) بیندازیم: شاعر در مطلع، سخن را به صورت مقدّمه از پر شدن قدح لاله و بیهودگی پرداختن به طامات و ترّهات آغاز می‌کند. بنا بر این، هشدار از همین‌جا آغاز می‌شود. آنگاه از زوال مظاهر عظمت دنیوی چون قبا و کلاه سروری یاد می‌کند، نهیب می‌زند بر خواب محتوم عدم، از خرام نازآلود شاخ نوبهار می‌گوید، و دعا می‌کند که به نهیب باد خزانی گرفتار نشود، اما کیست که نداند این ناز و تنعم فرمودن هم دیری نخواهد پایید. آنگاه در سخنی صریح «ده روزه مِهر گردون» و «شیوهٔ چرخ» را بی‌اعتبار می‌خواند. باد صبا گوشزد می‌کند تا به عیش و شادی ناب روزگار کودکی بازگردیم. در ادامه، حشمت گل و افسر این سلطان را در زیر چکمهٔ تندباد حوادث می‌یابیم. سلطنتی راستین اگر باشد در گرفتن جام باده و بردن مسند و بساط به باغ است، یعنی آنجا که سرو و نی نیز در خدمت آدمی برای عشرت راندن قرار گرفته‌اند، و این همان نتیجه‌گیری همیشگی است، هرچند این عشرت نیز بیرون از قاعدهٔ زوال نیست. آری، به هیچ روی تصادفی و خودبه‌خودی نیست این همه تکرار چنین بنمایه‌ای. حتی در مورد مقطع، یعنی خودستایی شاعرانه، اگرچه مطابق اقتضای تخلص می‌توان آن را جدا از ماقبل انگاشت، لیکن برای آن هم می‌شود محملی از این دست جستجو کرد که شاعر، برخلاف آن همه نمودارهای بی‌اعتباری، شعر و هنر خود را آوازهٔ نیک پایدار و عامل بقا می‌خواند. آیا سخنی بر گزاف است؟

۱ به صَوت بلبل و قُمری اگر ننوشی می
عِلاج کی کنمت؟ آخِرُ الدَّواءِ الکَیّ

۲ ذخیره‌ای بنه از رنگ و بوی فصل بهار
که می‌رسند ز پی رهزنان بهمن و دی

۳ چو گل نقاب برافکند و مرغ زد هو هو
منه ز دست پیاله، چه می‌کنی؟ هی، هی

۴ خزینه‌داری میراث‌خوارگان کفر است
به قول مطرب و ساقی، به فَتویِ دف و نی

۵ چو هست آب حیاتت به دست، تشنه ممیر
فَلاتَمُتْ، وَ «مِنَ ٱلماءِ کُلَّ شَیءٍ حَی»

۶ زمانه هیچ نبخشد که بازنستاند
مجو ز سفله مروّت، که شَیئُهُ لاشَی

۷ نوشته‌اند بر ایوان جَنَّةُالمَأویٰ
که: هر که عشوهٔ دنیی خرید، وای به وی

۸ سخا نماند، سخن طی کنم، شراب کجاست؟
بده به شادی روح و روان حاتِم طَی

۹ بخیلْ بوی خدا نشنود، بیا حافظ
پیاله گیر و کرم ورز، وَالضَّمانُ عَلَی

۱. صوت: ایهام میان آوا و ترانه یا تصنیف (دربارهٔ معنی اخیر، نک. ح ۴۷۰/۶.)
قُمری: = ورشان، مرغ الهی، کبوتر صحرایی، کبوتر جنگلی، کبوتر دشتی، کبوتر کوهی؛ ریشهٔ واژه معلوم نیست. جاحظ قمری، ورشان و فاخته همه را از جنس کبوتر می‌داند. حیوةالحیوان ۲،۳۴۳ـ۳۴۴. زیباترین جلوهٔ او طوق گردن اوست، و برجستگی‌اش در آواز خوش، و جایش در باغ و زیر گُل و کنار یاسمن یا شاخ سرو و چنار. گوشتش حلال است. (برای اطلاع بیشتر، نک. منیژهٔ عبدالّهی، فرهنگنامهٔ جانوران در ادب پارسی ۷۳۳ـ۷۳۸.)

آخِرُ الدَّواءِ الکَیّ: «کَیّ» مصدر مجرّد = سوزاندن پوست به آهن و امثال آن؛ در مَثَل است: آخِرُ الطِّبِ الکَیّ. (صحاح، لسان‌العرب) مراد آن‌که وسائل صعب را آنگاه به کار برند که چاره‌های سهل بی‌اثر ماند. (دهخدا، امثال و حکم ۱۹،۱) در متون پارسی بسیار آمده، همچون: سعد وراوینی: «چون مرهم لطف سود نداشت، داغ عنف سود دارد.» (مرزبان‌نامه ۴۰۲،۱) انوری:

گر کنم خیره ار نه خود سوزم — گفته‌اند: آخر الدواءِ الکیّ

(دیوان ۷۴۸،۲)

ظهیر فاریابی:

داغ حسرت نهاده‌ام بر دل — گفته‌اند: آخر الدواءِ الکیّ

(دیوان ۱۷۵)

در بیت متن، جناس تام میان «کی» پارسی و «کیّ» تازی (یا از جهت اضافت «ال» جناس مکرّر یا مُزدوج) برقرار است.

خواجه ذوق موسیقی و مستی، هردو را لحاظ کرده. نکتهٔ ظریف این‌که چهارپایان را داغ می‌کنند، و حافظ بی‌بهرگان از این ذوق را به گونه‌ای پوشیده حیوان می‌خواند، همچنان‌که مثلاً سعدی آنان را «کژطبع جانور» خطاب کرده است. (نک. ح ۲۶/۴.) حافظ می‌گوید: چنین کج‌ذوقانی کارشان از مداوا گذشته است و آنان را تنها می‌توان داغ کرد. به‌رغم رواج بسیارِ مَثَل مذکور، بد نیست بدانیم که پیامبر (ص) داغ کردن را نهی فرموده است، چنان‌که در قسمتی از یک حدیث آمده: اَنَا اَنهی اُمّتی عَلَی الکَیّ. (من امّت خود را از داغ کردن نهی می‌کنم.) (نک. رسائل خواجه عبدالله انصاری ۱۷۳؛ مؤلف آن را حدیث صحیح دانسته است.)

۲. بهمن: «یعنی این ماه به همان مانَد و مانده بود به ماه دی به سردی و خشکی، و به کنج اندر مانده، و تیر آفتاب اندرین ماه به خانهٔ زحل باشد به دلو با جَدْی پیوند دارد.» (نوروزنامه ۷) که نمونه‌ای است از اشتقاق‌سازی‌های افواهی و غیرعلمی قدما، اگرچه در فقدان علمی جدید به نام زبانشناسی و ریشه‌شناسی (فیلولوژی) بر آنان حرجی نیست. و اما «بهمن» به معنی ماه و توده برفی که بر اثر تابش آفتاب، وزش باد یا انعکاس صوت از کوه جدا و سرازیر می‌شود، احتمالاً همریشه با «برف» است. ایرانی باستان و اوستایی vafra پارسی میانه وَفْر vafr (که با قلب مکانی به «برف» بدل می‌شود.) مشتق از ریشهٔ vap (= پراگندن، پاشیدن، پشته کردن) vafman با تبدیل واج f به h به صورت «بهمن» در می‌آید. (فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «برف» به تلخیص)

رنگ و بوی: یا «بوی و رنگ» به معنی گل است، و اگر این معنی را ملاک قرار دهیم می توان گفت که گل را در فصل بهار و پیش از نهیب نهب و غارت خزان ذخیره کن. اما گمان می کنم معنایی ژرفتر و لطیفتر (و در عین حال مضمونی نادر) مورد نظر باشد، و آن این که در فصل گل، بصر را از رنگ گل و مشام را از بوی خوش آن چنان پر کن که به هنگام بی‌برگی خزان و زمستان از این ذخیرهٔ معنوی و ذوقی بهره برگیری. پیداست تاراج و چپاول این اندوختهٔ درونی به دست رهزنان دی و بهمن ممکن نیست.

۳. هی، هی: از اصوات یا نام‌آواهاست در موضع تحذیر، انذار یا هشدار؛ حسن دهلوی:

هی، هی، چو حسن روی درین راه   بی رهبر اعتقاد نتوان

(دیوان ۳۰۲)

یکی از وقوعی‌ترین ابیات حافظ است، چون بیانگر حالتی زنده و پیش چشم است.

قزوینی پس از این افزون دارد:

شکوه و سلطنت و حسن کی ثباتی داد؟   ز تخت جم سخنی مانده است و افسر کی

نیساری هم بیت را پس از بیت ۶ دارد، با «داشت» به جای «داد». اما مطابق ثبت خود ایشان از نسخ، بیت در هیچ‌یک از نسخ قدیمتر (پیش از خلخالی ۸۲۷) نیست، اما بیتی حافظوار است، و نیز «ثباتی ندهد» و «کَی» (ظ. کیخسرو) در حافظ آمده است.

۴. آن کس که نمی‌خورد و بازمی‌نهد، در حقیقت نگهبان و خزانه‌دار اموال وارثان خویش است. خواجه از سه اصطلاح دینی کفر، قول و فتوی سود جسته: آنچه کفر می‌خواند در مذهب عشق است، و به همین سان قول و فتوی، که آن هم در طیف ذوق و سرمستی است.

۵. ممیر، زان که ز آب است هرچه زنده بوَد؛ آیهٔ قرآنی: وَ جَعَلْنا مِنَ ٱلماءِ کُلَّ شَیءٍ حَیٍّ (انبیاء ۳۰) در لخت دوم «و» واو حالیّه است (= در حالی که). اعراب «کلّ» در بیت، تابع آیه است.

آب حیات: با توجه به پیشینهٔ آن در اشعار حافظ، استعاره از باده است.

قزوینی بیت را ندارد، ولی نیساری آن را اصیل تشخیص داده است.

۶. از مضامین رایج ادب است؛ منوچهری:

گرفتمت که رسیدی به آنچه می‌طلبی   گرفتمت که شدی آنچنان‌که می‌بایی

نه هرچه یافت کمال، از پی‌اش بود نقصان؟ نه هرچه داد، ستد باز چرخ مینایی؟
(دیوان ۲۲۶)

نظامی، که بیت حافظ به آنِ او نزدیکتر است:

چه بخشد مرد را این سفله ایام که یک یک بازنستاند سرانجام؟
(خسرو و شیرین ۴۲۵)

شیئه لاشئ: چیز او ناچیز است.

۷. جَنَّةُالمَأویٰ: برخی مفسّران بر آن‌اند که خاص‌ترین و والاترین باغهای بهشت است، زیرا خداوند فرموده است: و لَقَد رَآهُ نَزْلَةً اُخریٰ * عِندَ سِدرَةِ المنتهیٰ * عندها جَنَّةُ المأویٰ (نجم ۱۳ـ۱۵) (ثمارالقلوب، برگردان پارسی ۱۲۸)

۸. حاتم طی: نک. ح ۴۲۱/۹. در بیت اخیر هم، مثل بیت حاضر، جناس تام برقرار شده میان طیّ (= پیمودن) و طیّ (= قبیلهٔ حاتم).

شاعر ظاهراً خاصیت سخاانگیزی شراب را اراده کرده است. شراب «شجاعت آرد و سخا انگیزد.» (الابنیه ۱۲۴)

۹. مردی آموز و کرم کن، که نه چندان هنر است حیوانی که ننوشد مَی و انسان نشود

ضَمان: (در عربی: مصدر مجرّد) = ضمانت کردن، پایندان شدن (نک. ح ۱۶۰/۵.)

می‌گوید: این بخیل است که از خدا به دور است؛ تو باده بنوش و سخا پیشه کن، خدا تو را خواهد بخشید. «من به عفو گناهت ضمان شدم»، یا به فرمودهٔ فردوسی: گرت زین بد آید، گناه من است...

* * *

قرابت با غزل قبلی (ساقی، بیا، که شد قدح...) دارد، قافیه هم یکی است، بحر هم به یکدیگر نزدیک. بنا بر این می‌توان دو غزل را قرینهٔ یکدیگر شمرد، به‌ویژه از جهت محتوی. هردو شعر از ناپایداری جهان و ضرورت اغتنام فرصت عشرت سخن می‌گویند، با این تفاوت که بنمایه‌های هشدار بر زوال در غزل حاضر کمتر، و ترغیب به بهره‌جویی از لحظات حیات بیشتر است.

۱ لبش می‌بوسم و درمی‌کَشم می
به آب زندگانی برده‌ام پی

۲ نه رازش می‌توانم گفت با کس
نه کس را می‌توانم دید با وی

۳ لبش می‌بوسد و خون می‌خورد جام
رخش می‌بیند و گل می‌کند خَوی

۴ بده جام می و از جم مکن یاد
که می‌داند که جم کی بود و کَی، کَی؟

۵ بزن در پرده چنگ، ای ماهِ مطرب
رگش بخْراش تا بخْروشم از وی

۶ زبانت درکش ای حافظ، زمانی
حدیث بی‌زبانان بشنو از نی

۱. درکشیدن مَی، همان بوسیدن است، و پیداست لب به شراب مانند شده است.
۳. تشبیه مضمر همراه با تفضیل است: لب به جام شراب و رخ به گل سرخ، با تفضیل این هردو بر مشبّهٌ‌به.
۴. کَی: چند بار در حافظ به این صورت ناقص و نادرست آمده است. (نک. ح ۹۷/۵).

می‌توان هرسه مورد «کی» را به فتحه خواند بدین معنی: چه کسی می‌داند که جم در چه زمانی بود و کَی در چه زمانی؟ یا می‌توان مورد اول را «کِي» (=چه کسی) خواند و دوتای دیگر را کَی (به فتح). این حکم ذوقی است که آیا اگر هرسه با حرکتی واحد خوانده شود آهنگ قدری نادلپذیر خواهد شد یا نه.

۵. در پرده: ایهام: الف. در مقام خاص؛ ب. پوشیده، نهفته و رازآمیز؛ حافظ چند بار چنین ایهامی را دارد، مثل:

بس که در پرده چنگ گفت سخن   ببرش موی تا نموید باز

رگ: =سیم در ساز؛ =مو، گیسو، ابریشم، تار، رود، زه و غیره؛ شگفتا که هیچ‌یک از

دو فرهنگ بزرگ معین و دهخدا این واژه را بدین معنی ضبط نکرده است، اما مهدی ستایشگر در واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین آن را به این معنی آورده، اگرچه با شواهد متأخر. به هر حال «رگ» با این معنی، فراوان در متون قدیم ادب آمده است؛ خاقانی:

گیسوی چنگ و رگ بازوی بربط ببرید گریه از چشم نیِ تیزنگر بگشایید
(دیوان ۱۶۰)

خواجو:

ای لعبت گلرخ، می گلرنگ بکش وی مطرب چنگ‌زن، رگ چنگ بکش
(دیوان ۵۴۱)

طالب آملی:

چو مطرب ز ساقی بدید آنچه دید رگ ارغنون را به ناخن گَزید
(دیوان ۲۱۶)

سعدی آن را به معنی معروف، ولی با ایهام به سیم، آورده است:

گویی رگ جان می‌گسلد زخمهٔ ناسازش
ناخوش‌تر از آوازهٔ مرگ پدر آوازش
(گلستان ۹۴)

(که زخمه و آواز قرینه‌هایی برای ایهام به این معنی‌اند.)

بیت متن یعنی تو (مطرب) زخمه بر تار چنگ بزن تا من هم به موافقت آن، آواز و ناله به بانگ بلند سر دهم. گفتنی است که خانلری در جلد دوم دیوان (۱۲۳۴) در این تردید کرده که «نخروشم یا بخروشم» است، که به گمان بنده در معنای شفّاف و بی‌اشکالی که ذکر شد جای تردیدی نیست، به‌ویژه که «خروشیدن» را، چه در مورد چنگ و چه آواز بلند آدمی، بارها دیده‌ایم. اسلامی ندوشن هم «بخروشم» را ترجیح می‌دهد. («دنبالهٔ حکایت حافظ»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، س ۲۵، ش ۱ـ۴، پاییز ۱۳۶۷، ص ۱۱۹ـ۱۲۰.)

قزوینی در اینجا این سه بیت را به صورت پیاپی افزون دارد:

گل از خلوت به باغ آورد مَسند بساط زهد همچون غنچه کن طی
چو چشمش مست را مخمور مگذار به یاد لعلش، ای ساقی، بده می
نجوید جان از آن قالب جدایی که باشد خون جامش در رگ و پی

نیساری هم آنها را اصیل دانسته، و این در حالی است که دقیقاً ۵ نسخهٔ اقدم (قبل از خلخالی ۸۲۷) هیچ یک از آنها را ندارند، که این خود می‌تواند تردیدی کلّی در

اصالت آنها پدید آورد، هرچند بیتهای خوبی هم هستند. اما توضیحی بر سه بیت:

در بیت نخست، غنچه را به بساط یا فرش لوله کرده مانند کرده و به مخاطب توصیه می‌کند تا بساط زهد را به همان سان درنوردد و به یکسو نهد.

در بیت دوم، فاعل «ساقی» است، و شاعر از او می‌خواهد به میخواران باده برساند تا همچون چشم یار (که همیشه در حالت خمار است) نشوند.

در بیت سوم، با بهره گیری از تناسبهای جان، قالب، خون، رگ و پی، شراب را چون خون، مایهٔ حیات آدمی می‌خواند.

۶. حدیث بی‌زبانان: نی را همواره بی‌زبان نالنده خوانده‌اند؛ سنایی، در «سنایی آباد»:

نالهٔ نی ز درد خالی نیست / شوقش از روی زرد خالی نیست

بی‌زبان گوش را خبر کرده / بی بیان هوش و جان و دل برده...

نَی ز درد دل آشکارا نه / خون‌چکان، هیچ زخم پیدا نه

(مثنویها ۶۳)

مولانا، در «نَی‌نامهٔ» نامور خویش:

هرک او از همزبانی شد جدا / بی‌زبان شد، گرچه دارد صد نوا

(مثنوی ۱،۴)

مهدی نوریان در نقدی بر معنایی که هروی در شرح غزلهای حافظ ذکر کرده می‌نویسد: با توجه به «بی‌زبانان» که یادآور کلمهٔ «خاموش» مولاناست و «بشنو از نی» که آغاز مثنوی اوست، به نظر می‌رسد حافظ در مجلسی این غزل را خوانده و سپس از یک مثنوی‌خوان دعوت می‌کند که مثنوی مولانا را بخواند. («بسوخت دیده ز حیرت»، نشر دانش، س نهم، ش دوم، بهمن و اسفند ۱۳۶۷، ص ۳۴ـ۳۵.) به‌رغم این‌که تا کنون از ایشان سخنی غیرمستدل ندیده‌ام، معلوم نیست چگونه و بر چه پایه‌ای چنین گفته‌اند، چون چنین بیتی بدون این مقدّمات نیز می‌تواند سروده شود. حافظ کم از مولانا اخذ و اقتباس نکرده (چنان‌که موارد فراوان را در این دفتر دیده‌ایم) اما بانی مثنوی‌خوانی شدن؟

۱ مخمور جام عشقم، ساقی، بده شرابی
پرکن قدح، که بی می، مجلس ندارد آبی

۲ وصف رخ چو ماهش، در پرده راست ناید
مطرب، بزن نوایی، ساقی، بده شرابی

۳ شد حلقه قامت من، تا بعد ازین رقیبت
زین در دگر نراند، ما را به هیچ بابی

۴ در انتظار رویت، ما و امید روزی
در عشوهٔ وصالت، ما و خیال خوابی

۵ مخمور آن دو چشمم، آیا کجاست جامی؟
بیمار آن دو لعلم، آخر کم از جوابی؟

۶ حافظ، چه می‌نهی دل، تو در خیال خوبان؟
کی تشنه سیر گردد، از لَمعهٔ سرابی؟

۱. خاقانی (با تفاوت «ی» معروف به جای مجهول):

بانگ آمد از قِنینه، کاباد بر خرابی   ها، آب کار عشرت، گر مرد کار آبی
(دیوان ۶۷۸)

عماد فقیه، در غزلی با شباهتهای شایان توجه:

شبها به روز کردم، در آرزوی خوابی   چون تشنه‌ای که باشد در انتظار آبی
(دیوان ۲۹۰)

آب: ایهام میان معنی آبرو و رونق و شراب

۲. پرده: ایهام میان معنی پوشیده و پردهٔ موسیقی

راست: ایهام به مقام راست در موسیقی، یعنی راست‌پنجگاه کنونی (نک. ح ۴۰۵/۸).

بیت دلالت دارد بر این‌که وصف روی یار را باید آشکارا و بی‌پرده گفت، و نه نهفته، زیرا رخ او بی‌پرده در تجلّی است. نوا زدن و شراب خوردن هم پیداست موضوع را از حالت خفا بیرون می‌آورد.

۳. حلقه: خمیدگی قامت، با ایهام به حلقهٔ در

باب: ایهام: الف. در (درِ خانه و غیره) ب. مقوله، عنوان؛ ایهامی رایج؛ عماد (با نظیر ایهام حافظ در «حلقه»):

ما گرچه از جناب تو چون حلقه بر دریم   نتوان از آستان تو رفتن به هیچ باب
(دیوان ۲۲)

هم او، در غزل پیشگفته:

رانَد به آستینم از آستان، ولیکن   رفتن روا نباشد زین در به هیچ بابی
(نیز نک. ح ۱۴۷/۳.)

۴. عشوه: اینجا به وضوح به معنی فریب (نک. ح ۸۵/۴.)

خیالِ خواب: به نظر این نگارنده نه به معنای لغوی یعنی خیال خواب کردن بلکه اصطلاحی است معادل آنچه «خواب و خیال» می‌گوییم و از آن عوالمی را اراده می‌کنیم که در رؤیا یا خلسه دست می‌دهد، همچنان‌که در این بیت حافظ نیز آمده است:

صباح الخیر زد بلبل، کجایی ساقیا؟ برخیز
که غوغا می‌کند در سر خیال خواب دوشینم

یعنی خواب و خیالی که دیشب داشتم. در عبارات منتجب‌الدین می‌خوانیم: «از عمر گذشته می‌اندیشم که چون باد گذشته‌ست و نیک و بد من همچون خیال خوابی گشته، آینده را از آن قیاس می‌کنم.» (عتبةالکتبة ۹۴) که می‌گوید: با گذر عمر، هرآنچه بر من گذشته است اکنون چون خواب و خیال بر من جلوه می‌کند. البته «خواب و خیال» هم در قدیم، مثل زمان ما، گفته می‌شد، یا چنان‌که خاقانی می‌گوید «خواب خیال»:

بی تو من و عیش؟ حاش للّه   کز خواب خیال آن مبینام
(دیوان ۳۰۷)

گفتنی است که «خیال خواب» حتی در دهخدا ضبط نشده است.

و اما عماد فقیه، با همین مضمون:

مگر به خواب میسّر شود وصال توام   که وصل همچو تویی جز به خواب نتوان دید
(دیوان ۷۶)

(در مورد این مضمون که خواب را به خیال هم نمی‌توان دید، نک. ح ۴۵۵/۵.)

امید روزی: قزوینی، سایه و نیساری: امیدواری؛ قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) مثل خانلری است، و همین مناسبتر می‌نماید، زیرا اولاً بیت لحن نومیدانه دارد؛

«امیدواری» کجایش به لخت دوم می‌خورد؟ ثانیاً «امید روزی» با «خیال خوابی» تقارن کامل و موسیقی دلپذیر دارد؛ این را چه می‌کنید؟

۵. می‌گوید: آیا این‌که من در حسرت دو لب تو بیمار شده‌ام کافی نیست تا تو دست کم جوابی از آن دو لب به من بدهی؟

۶. عماد:

قانع نمی‌شود به خیالی دل از وصال　　　سیراب کی شود جگر تشنه از سراب؟

(دیوان ۲۲)

سلمان:

دل بر امید وعدهٔ وصلت نهاده‌ایم　　　مانند تشنه‌ای که نهد بر سراب روی

(دیوان ۶۰۷)

لَمْعه: (عربی: لَمْعَة) مرکب از: لَمْع (مصدر مجرّد = درخشیدن و روشن شدن؛ منتهی‌الارب) + ة (تاءِ مرّه) یک بار درخشیدن؛ سنایی:

لمعه‌ای یابد از لوامع ذات　　　که بسوزاندش حجاب صفات

(مثنویها ۴۵)

جمع لمعه: لَمَعات (که نام رسالهٔ مشهور فخرالدین عراقی در تصوّف و عرفان است.)

لمعهٔ سراب: درخشیدن سراب، که از دور به نظر تشنگان بادیه چون آب می‌آید. (دربارهٔ معنی لمعات و لوامع در تصوّف، نک. ح ۴۴۶/۶.)

۴۲۵

۱ ای که بر ماه از خط مُشکین نقاب انداختی
لطف کردی، سایه‌ای بر آفتاب انداختی

۲ تا چه خواهد کرد با ما تاب و رنگ عارضت
حالیا بیرنگ نقش خود بر آب انداختی

۳ گوی خوبی بردی از خوبان خلُخ، شاد باش
جام کیخسرو طلب، کَاَفراسیاب انداختی

۴ هر کسی با شمع رخسارت به وجهی عشق باخت
زان میان پروانه را در اضطراب انداختی

۵ طاعت من، گرچه از مستی خرابم، رد مکن
کاندرین شغلم به امّید ثواب انداختی

۶ گنج عشق خود نهادی در دل ویران ما
سایهٔ دولت برین کنج خراب انداختی

۷ زینهار از آب آن عارض، که شیران را از آن
تشنه‌لب کردیّ و گُردان را در آب انداختی

۸ خواب بیداران ببستی، وانگه از نقش خیال
تهمتی بر شبروان خَیل خواب انداختی

۹ پرده از رخ برفکندی یک نظر در جلوه‌گاه
وز حیا حور و پری را در حجاب انداختی

۱۰ باده نوش از جام عالم‌بین، که بر اورنگ جم
شاهد مقصود را از رخ نقاب انداختی

۱۱ از فِریب نرگس مخمور و لعل می‌پرست
حافظ خلوت‌نشین را در شراب انداختی

۱۲ وز برای صید دل در گردنم زنجیر زلف
چون کمند خسرو مالکْ‌رِقاب انداختی

۱۳ داور داراشکوه، ای آنکه تاج آفتاب
از سر تعظیم بر خاک جَناب انداختی

۱۴ نصرت‌الدّین، شاه یحیی، آنکه خصم مُلک را
از دم شمشیر چون آتش در آب انداختی

۱. پیداست خطّ یار بر چهرهٔ آفتاب‌گون او سایه می‌اندازد، و در عین حال سایهٔ لطف انداختن بر خورشید نیز اراده شده است.

۲. بیرنگ نقش خود: قزوینی: نیرنگ نقشی خوش؛ خواهیم دید که هرکدام معنی خاص خود را دارد، به گونه‌ای که من نمی‌توانم هیچ‌یک را به طور محسوس بر دیگری رجحان نهم. بنا بر این می‌کوشم تا هریک را به دقت توضیح دهم و آنگاه بیت را با این و آن معنی کنم و رجحان را موکول بر خوانندهٔ این سطور.

بیرنگ: «رسمی باشد که نقاشان بر دیوار و کاغذ کشند و بعد از آن نقش کنند. فریدالدین احول گفت:

گویی از عکس نقوش و گل و گلزار زده‌ست دست نقاش قضا روی چمن را بیرنگ»
(صحاح‌الفرس)

نمونه که پیش از بنای عمارت کشند و به معنی نقشه و تصویر که هنوز در آن رنگ‌آمیزی نکرده باشند، و به معنی گردهٔ نقاشان که بر کاغذ سوزن‌زده یا سپیده می‌گذرانند و بر اثر آن آنچه مطلوب باشد می‌نگارند، و به معنی ظهور وحدانیت حق تعالی. (غیاث) خانلری هم نظیر همین تعریف را از جهانگیری به نقل از دهخدا نقل کرده. (دیوان ۲،۱۱۶۲) مسعود سعد:

بسان کاشان، بیرنگ خامهٔ نقاش چگونه گشت همه باغ پرنگارستان
(دیوان ۱،۵۴۲)

بیرنگی ارچه هستی زنگارگون به خون شنگرف ساز و روی زمین را نگار کن
(۲،۶۱۵)

انوری:

داده رنگ ترا قضا ترکیب کرده نقش ترا قدر بیرنگ
(دیوان ۱،۲۷۹)

عطار:

چو نقاش ازل از بهر خطّش به سیمین لوح او بیرنگ برزد...
(دیوان ۲۱۴)

نیرنگ: تعریف آن در کهن‌ترین فرهنگ موجود پارسی، شبیه آن چیزی است که

در مورد «بیرنگ» ذکر شد: «چون کسی نقشی جایی خواهد کردن و آن نقش را اول نشانی کند، آن نشان را نیرنگ خوانند، و به چین، خامهٔ مانی را نیرنگ خوانند. عنصری گفت:

ز بادرنگ بپوشی همی تو بر تن خویش   کنون که بر رخ تو بادرنگ شد نیرنگ»

(لغت فرس)

طرحی که نقاش با زغال و جز آن بار اوّل کشد. (معین، با استناد به بیت حافظ، فقط) دهخدا\هم هیچ معنایی بیرون از آنچه دیدیم ندارد.

اما «نیرنگ» به نظر این نگارنده دارای معنایی است که در هیچ یک از دو فرهنگ بزرگ معین و حتی دهخدا\ضبط نشده، و آن رنگارنگ یا رنگی متفاوت بر روی یک زمینه، مثل ابلق و نظایر آن است. این معنی از ساختمان این واژه برمی‌آید، بدین‌سان که «نی» همان پیشوند نفی است و بر روی‌هم یعنی نارنگ و رنگهای گونه گون. امیدوارم ارباب لغت از اعلام نظر خود دریغ نکنند. به هر حال این معنی کم در متون پارسی نیامده، از جمله چند بار در شاهنامه. مثلاً دربارهٔ گاو خوش‌رنگ و نگار برمایه (که موجودی نیک و مهربان هم هست) از زبان فرانک به فریدون می‌خوانیم:

یکی گاو دیدم چو خرّم بهار   سراپای نیرنگ و رنگ و نگار

(۶۰،۱)

همین حالت رنگارنگ و زیبای گاو، درست در سه بیت بعد با صفت «طاوس‌رنگ» خوانده می‌شود:

ز پستان آن گاو طاوس‌رنگ   برافراختی چون دلاور پلنگ

در جای دیگر، پیران ویسه از ایوانهای پرنقش و نگار تورانیان در همه‌جا لاف می‌زند:

ز قنّوج تا مرز کابلْسِتان   همان تا دِر بُست و زابلستان

همه سر به سر پاک در چنگ ماست   بر ایوانها نقش و نیرنگ ماست

(۲۸،۲)

باز در باب آمیختگی دو رنگ شنگرفی و ترنجی می‌گوید:

تو گفتی که ابری برآمد ز کُنج   ز شنگرف نیرنگ زد بر ترنج

(۶۵،۲)

سنایی هم دربارهٔ آفرینش چندگونه و چندرنگ انسان می‌گوید:

آن‌که بیرنگ زد ترا نیرنگ   در تو بنهاد حرص و شهوت و جنگ

(حدیقه ۱۵۶)

(«بیرنگ» هم ایهام به معنای پیشگفته، یعنی زمینهٔ نقاشی، دارد.) پیش از آن هم با استفاده از همین دو واژه دارد:

آن‌که بیرنگ زد ترا نیرنگ　　　بازنستاند از تو هرگز رنگ

(همان ۵)

انوری، خطاب به ممدوح:

داده رنگ ترا قضا ترکیب　　　کرده نقش ترا قَدَر نیرنگ

(دیوان ۱،۲۷۹)

محجوب «نیرنگ» را بر «بیرنگ» ترجیح می‌دهد. (نک. «دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، ص ۳۰۷.)

اکنون برای معنی کردن بیت با هریک از دو واژهٔ «بیرنگ» و «نیرنگ» می‌توان عنصر ثابت را در بیت از دو متغیّر مذکور جدا کرد، و در مورد عنصر ثابت گفت که: رخسار مخاطب شاعر بسیار خوش‌آب و رنگ و آمیزه‌ای از سرخی و سپیدی و سایهٔ تیرهٔ خط است، مثل هر تابلوی دل‌انگیز نقاشی؛ و در عین حال، او در هر حال می‌خواهد این نقش را از چشم بینندگان مخفی بدارد، که این معنی از «در آب انداختی» برمی‌آید، که خود ایهام است، یکی به نقش بر آب کردن (نک. ح ۳۱/۳) و دیگر رخسار سپید، پاکیزه و مصفا که فراوان به آب مانند شده. حال بر پایهٔ «بیرنگ» می‌توان گفت که یارْ اصل زمینه یا طرح این تصویر زیبا را بر آب قرار داده، و با «نیرنگ» می‌شود چنین تصوّر کرد که او خود آن رنگهای گوناگون را بر آب انداخته است. در هر صورت، اصل غرض یکی است و یار به هر روی قصد اختفا یا امحای چهره و نقش خود را دارد؛ ترجیح یکی از این‌دو با شما.

تاب و رنگ: قزوینی: آب و رنگ؛ خانلری ظاهراً بر اساس دو نسخهٔ اقدم «تاب» ضبط کرده، اگرچه مصطلح «آب و رنگ» است. وانگهی، در لخت دوم در واقع همین «آب و رنگ» است که در «آب» و «بیرنگ» (یا «نیرنگ») تکرار می‌شود.

۳. لخت نخست تقریباً عین سخن سنایی است:

از همه خوبان عالم گوی بردی، شاد باش

داوری حاجت نیاید، ای صنم، فرمان تراست

(دیوان ۸۱۳)

خَلُّخ: «مشرق وی بعضی از حدود تبّت است و حدود یغما و حدود تغرغز، و جنوب وی بعضی از حدود یغما و ناحیت ماوراءالنهر است و مغرب وی حدود غوز

و شمال وی حدود تُخس و چگل و تغرغز [...] و با نعمت‌ترین ناحیت است از نواحی ترک [...] و مردمانی‌اند به مردم نزدیک و خوشخو و آمیزنده.» (حدودالعالم ۸۱) «خرلخ: اهل آن نیز قومی‌اند از ترک. بلاد آنها در مسافت بیست و پنج‌روزه راه است، و آنها همه اهل نفی و ظلم‌اند. بر همدگر غارت و تعدّی نمایند، و زنا را علانیه مرتکب گردند، و بیشتر شغل آنها قمار است، به زن و دختر و خواهر گرو بندند [...] و زنان آنها بیشتر ذوات‌الجمال باشند و فساد و فاحشه بر آنها غالب است.» (ترجمهٔ آثارالبلاد ۴۳۷،۲) نمی‌دانم این سخنان تا چه حد مستند و مستدل است، و آیا مثل بسیاری دیگر از شمار شنیده‌ها و مطالب افواهی نبوده است؟ به ویژه که دو تعریف اخیر ضدّ هم‌اند. در هر حال، این نیز به نظر می‌رسد جزئی از دنیای گذشتگان ما باشد.

مضمون بیت، برگرفته از شاهنامه و پیروزی فرجامین کیخسرو بر افراسیاب تورانی است. همچنین در اینجا جام‌جهان‌بین به صورت صحیح خود آمده و به صاحب راستین آن (و نه جم) نسبت داده شده. در هر حال، گویا اشاره‌ای به پیروزی شاه یحیی بر افراسیاب، از اتابکان لرستان، است.

۴. وجه: ایهام: الف. طریق، جهت، شکل، شیوه؛ ب. روی، رخسار؛ امیرحسن:

گلی یا سرو یا بدر منیری   به هر وجهی که گویم بی‌نظیری
(دیوان ۳۵۳)

(نیز نک. ح ۲۳۳/۴.)

پروانه: استعاره از خود شاعر است.

اضطراب: ایهام: الف. تپش و تقلّا؛ ب. ضرب یا ضربه در چوگان (به قرینهٔ «باختن») «مضطرب‌حال» در این بیت او با همین ایهام آمده است:

ای‌که بر مه کشی از عنبر سارا چوگان   مضطرب‌حال مگردان من سرگردان را

۵. در حالی که دستغیب آن را خطاب به خداوند می‌داند، مسعود فرزاد تعجب می‌کند که چگونه می‌توان چنین سخنانی را به خدا گفت. (نک. حافظ‌شناخت ۷۷۹،۲ـ۷۸۰). فرزاد به گونه‌ای سخن می‌گوید که گویی این همه شعر عارفانه یا قلندرانه را نخوانده و از سنت غزل و طرز تکلم با معشوق در آن خبری ندارد. به‌راستی اگر در غزل هم خطاب به محبوب آسمانی با همان لحن حرف می‌زدند که در متون دینی می‌زنند، آیا اساساً نام آن غزل می‌بود؟ وانگهی، فقط این بیت نیست که مشمول خصیصهٔ چنین زبانی است بلکه ابیاتی دیگر از این شعر را هم باید از همین مقوله دانست. به هر حال باید از تعجب فرزاد تعجب کرد. نکتهٔ دیگر این‌که در نظایر

بی‌شمار این‌گونه اشعار، این «خداوند» به مفهوم رایج در امور عبادی نیست که طرف خطاب است بلکه معشوقی است بدل از او که می‌توان با او عشق باخت، درآمیخت، هماغوش شد و... آیا میان احباب، آداب فرونمی‌ریزد؟

و اما محتوای بیت؛ شاعر، با اشاره به ازلی و مقدّر بودن عشق و رندی، می‌گوید: این راه را تو خود پیش پای من نهادی، و من، به خلاف اهل زهد و مستوری، طریق عشق و مستی اختیار کردم و ثواب یا پسند تو را در آن یافتم. پس این را، که در حکم طاعت من است، بپذیر و بر من مگیر. شاعر به عمد از اصطلاحهای اهل شرع، یعنی «طاعت» و «ثواب»، به‌رغم خود آنان سود می‌جوید تا بگوید عبادت و جزا در نظر او چیزی است بجز طرق معروف و مألوف.

قزوینی، پژمان، انجوی و شماری دیگر بیت را ندارند، اما بسیاری هم چون نائینی ـ نذیر احمد، عیوضی، سایه و غیره آن را دارند.

۶. گنج و ویرانه: تعبیری است دیرین با خاستگاه فولکلوریک؛ سنایی:

مرد را در لباس خُلقان جوی   گنج در جایهای ویران جوی

(حدیقه ۱۴۴)

خود خواجه:

تا گنج غمت در دل ویرانه مقیم است   همواره مرا کُنج خرابات مُقام است

آری، گنج عشق نیز در دلهای خراب و شکسته جای دارد.

۷. شیران و گُردان: در سخن از عشق، معمولاً استعاره از دلیران گرمرَو در این عوالم است.

آب: استعاره از باده

شاعر از «تشنه‌لب کردن» و عکس آن «در آب انداختن» به‌ترتیبْ شدّت طلب، و افتادن به باده‌نوشی و مستی را اراده کرده، یعنی دو چیز که به‌رغم ظاهر بیتْ یکی بیش نیست.

۸. خواب بستن: در خواب بر کسی هجوم بردن و خواب از چشم او ربودن؛ این کار، به شهادت شواهد، بیشتر کار سحر یا ساحران بوده است؛ فردوسی، صرفاً به معنی خواب ربودن:

وزان پس بسازید سهراب را   ببندید یک شب برو خواب را

(شاهنامه ۲، ۱۸۱)

مسعود سعد:

تا روز نالهٔ تو به گوش آیدم همی	شب نغنوی، ببست مگر باد خواب تو
(دیوان ۶۵۸،۲)

خاقانی، همراه با تأثیر سحر:

سِحر چرخ از دو قُوارهٔ مه و خور خوابم بست
بند این ساحر هاروت‌سِیَر بگشایید
(دیوان ۱۵۹)

سعدی:

گویی دو چشم جادوی عابدفریب او	بر چشم من به سحر ببستند خواب را
(غ ۹)

امیرحسن:

چشمش به حسن گفت که: خواب تو که بسته‌ست؟
خوابش بجز آن جادوی استاد نبندد
(دیوان ۱۴۵)

شبروان خیل خواب: = شبروان خیال، شبروان خواب؛ پیشتر توضیح داده شد که به معنی خیالات دل‌انگیز و خواب‌ربا و در عین حال گریزپا و فرّار است که چون عیاران جلد و گربز به چشم عاشق درمی‌آیند. (نک. «شبروان خیال» در: ح ۲۹۶/۵.)

بیداران همان شب‌زنده‌داران و مستان هشیار در راه عشق‌اند. محبوب چون ساحری خواب از چشمان چنین عاشقانی می‌گیرد، و آنگاه برای رد گم کردنْ آن را به گردن آن خیالات فرّار و عیّاروار می‌اندازد که رهزن خواب و آرام عاشق‌اند. شاید لطف قضیه در این باشد که آن خیالات هم خود متعلق به معشوق و در حقیقت شکلی مخیّل از خود اویند.

۹. احتمالاً برگرفته از سلمان:

تو بدین خوبی اگر در چمن خلد آیی	از حیا روی بپوشد چو پری حور از تو
(دیوان ۲۶۶)

حور و پری همواره روی از آدمی می‌پوشند؛ سعدی:

دانمت آستین چرا پیش جمال می‌بری	رسم بود کز آدمی روی نهان کند پری
(غ ۵۴۹)

محتوی بیت در تجلّی محبوب است. (نک. «تجلّی» در: ح ۱۴۸/۱.) در اینجا هم شاهد تشبیه مضمر روی معشوق به حور و پری، همراه با تفضیل او بر آن‌دو، هستیم.

۱۰. به نظر می‌رسد به ممدوح و کامیابی او بر اورنگ پادشاهی ناظر باشد. این در حالی است که بیت بعد («از فریب...») مجدداً به محبوب راجع می‌شود (ترتیب قزوینی هم همین است.) و این همان آمیزهٔ اغراض مغایر با همدیگر در یک شعر است، که سخنی درباره‌اش خواهم داشت. (نک. سخن پایانی.)

۱۱. خلوت‌نشین: اینجا زاهد و عابد معتکف (در برابر افتادن به شراب)

۱۲. مالکْ‌رِقاب: اضافه با فک کسره = مالکِ رقاب، برگرفته از ترکیب تازی «مالک‌الرِّقاب»؛ رِقاب: جمعِ رَقَبَة (=گردن) مجازاً به معنی جان و حیات، چه قطع گردن موجب مرگ می‌شود. بنا بر این، فرد مقتدر و مطلق‌عنانی که مالک و صاحب‌اختیار گردنهای مردم است و مختار است تا آن را قطع کند یا نکند «مالک‌الرّقاب» خوانده می‌شود.

۱۳. تاج آفتاب: اصطلاح نجومی (نک. ح ۳۰/۴.)

در این بیت، التفات از یک مخاطب (معشوق) به مخاطب دیگر (شاه یحیی) صورت گرفته است.

۱۴. نصرةالدین یحیی بن مظفّر: دربارهٔ او، نک. ح ۲۹۸/۱.



دستغیب شعر را متعلق به دورهٔ آخر عمر حافظ دانسته است. (نک. حافظ‌شناخت ۷۷۸،۲_۷۸۷.) فرزاد آن را قصیده‌ای کوتاه می‌خواند. (حافظ، صحت کلمات ۱۲۱۰)

در این شعر هم شاهد آن چیزی هستیم که به‌زعم این نگارنده بهره‌گیری ابزاری از عرفان است. شاعر، شعری را که در حکم قصیده ولی به زبان غزل سروده شده و غرض از سرایش آن رسیدن به مدح ممدوح است، با ابیاتی در حال و هوای عشق عرفانی آغاز می‌کند و به تناوب از حمد به مدح و برعکس روی می‌آورد. چنان‌که لابد خوانندگان می‌دانند، این نگارنده تاکنون هیچگاه در موضع نفی یا تأیید مدح نبوده، اما سخن عجالتاً در آمیختن این‌دو با هم است. از آنجا که شاعر به هنگام گفتن هر بیت نمی‌تواند بیش از یک غرض واحد را دنبال کند، و آمیختن اغراض متفاوت یا متغایر با همدیگر در آنِ واحد ممکن نیست، لازم می‌آید که او در این بیت یا قسمت به اصطلاح به حمد بیندیشد و در بیت یا قسمت دیگر به مدح. درست همین است که من بازی کردن با امور و معانی عرفانی به منظور وصول به اغراض مغایر آن تلقی می‌کنم. البته ما معمولاً در مقام توجیه کار شاعر محبوب خود گاهی می‌گوییم: سلطان نیک و

شایسته اصولاً از حیطهٔ بینش و نگرش معنوی یا عارفانهٔ او جدا نیست؛ اما به فرض هم که چنین بیندیشیم، آیا امثال شاه یحیی را می‌توان مصداق چنین لیاقتی شمرد؟ در غزل دیگر: درِ سرای مغان رُفته بود و آب زده... (غ ۴۱۳) قضا را همین یحیی مورد مدح قرار گرفته، و دیدیم که شاعر اساساً تمام قسمت غیرمدحی، یعنی ابیات عارفانه، را برای رسیدن به مدح تمهید کرده است. اینها تنها دو نمونه از امری است که بی‌تعارف باید یکی از عادات خواجه در غزل شمرد، اگرچه نظیر اینها در اشعار دیگران در حدود این روزگار کم نیست، لیکن بد نیست به این امور و عادات نیز، به‌ویژه در مواردی که قصد تنزیه و تقدیس کامل شاعر را داریم، فکر کنیم، هرچند ترک عادت برایمان بسی سخت باشد و حاضر نباشیم کمترین خالی را بر چهرهٔ بزرگانی که دوستشان داریم ببینیم. مگر نخوانده‌ایم که:

بود تخم دنیا و دین کاشتن ... دو تَربُز به یک دست برداشتن؟

۴۲۶

۱ با مدّعی مگویید اسرار عشق و مستی
تا بی‌خبر بمیرد در درد خودپرستی

۲ با ضعف و ناتوانی، همچون نسیم خوش باش
بیماری اندرین ره، خوشتر ز تندرستی

۳ تا فضل و عقل بینی، بی‌معرفت نشینی
یک نکته‌ات بگویم: خود را مبین و رَستی

۴ در آستان جانان، از آسمان میندیش
کز اوج سربلندی، افتی به خاک پستی

۵ عاشق شو، ارنه روزی، کار جهان سر آید
ناخوانده نقش مقصود از کارگاه هستی

۶ در مذهب طریقت، خامی نشان کفر است
آری، طریق دولت، چالاکی است و چُستی

۷ در گوشهٔ سلامت، مستور چون توان بود
تا نرگس تو با ما گوید رموز مستی؟

۸ آن روز دیده بودم، آن فتنه‌ها که برخاست
کز سرکشی زمانی با ما نمی‌نشستی

۹ خار ارچه جان بکاهد، گل عذر آن بخواهد
سهل است تلخی می، در جنب ذوق مستی

۱۰ صوفی پیاله‌پیما، حافظ قَرابه‌پرهیز
ای کوته‌آستینان، تا کی درازدستی؟

۱. مدّعی: ظاهراً زاهد؛ معمولاً این زاهدان‌اند که خودپرست خوانده می‌شوند:

به مَی‌پرستی از آن نقش خود بر آب زدم
که تا خراب کنم نقش خود پرستیدن...

مبوس جز لب معشوق و جام می، حافظ
که دست زاهدفروشان خطاست بوسیدن

(نک. ح ۳۸۵/۲.)

مطلع غزل در قزوینی این است:

ای دل، مباش خالی یک‌دم ز عشق و مستی / وانگه برو که رستی از نیستی و هستی

که در ۳۴ نسخه از ۳۷ نسخهٔ موجود به این صورت وجود ندارد. (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۴۱۵.) قزوینی پس از آن نیز دارد:

گر جان به تن ببینی، مشغول کار او شو / هر قبله‌ای که بینی، بهتر ز خودپرستی

که آن هم وضعی بهتر از مطلع ندارد. (نک. همان‌جا) اختیار این بیت هم مثل اوّلی، نشانه بی‌توجهی به نسخ و اعتبار آنهاست. بیت به اصطلاح داد می‌زند که نمی‌تواند از حافظ باشد، حتی اگر سایه با مشورت صاحبنظری چون شفیعی کدکنی آن را قیاساً به «گر خود بتی ببینی» تصحیح کرده باشد. این گونه تصحیح، در مورد چنین بیتی، که در اصل و نسب و قدر و قیمت آن تردید هست، در حکم وسمه بر ابروی کور است. اصل تصحیح قیاسی را هم جز در مواردی استثنایی و بایسته و بی‌علاج (که این مورد از آنها نیست) روزهٔ شک‌دار می‌دانم. خرّمشاهی از ضبط سایه و تصحیح قیاسی ایشان جانبداری و «معنی‌داری صریح آن را جبران کنندهٔ بی‌پشتوانگی نقلی آن» تلقی می‌کند. («آفتابی در میان سایه‌ای»، بخارا، ش ۶۰، فروردین ـ اردیبهشت ۱۳۸۶، ص ۴۶.) از حضرات می‌پرسم: آیا بیت، پس از این تصحیح، وزن و وجهه‌ای یافته است؟ «قبله» مگر چیز بدی است که گفته شده «هر قبله‌ای که بینی... الخ»؟ آیا باور می‌کنید که حافظ بر این نسق سخن بگوید؟ چنین سخنی البته به این صورت که نظامی می‌گوید بی‌ایراد است:

نه هرک ایزدپرست ایزدپرست است / چو خود را قبله سازد خودپرست است

(خسرو و شیرین ۸)

اما آن بیت چه؟

۲. قدما بر آن بودند که بیماری و علیلی بد است مگر در دو چیز: یکی چشم یار و دیگر نسیم. نسیم، افتان و خیزان خوش است. (نک. ح ۱۲۵/۵.) در راه عشق، ناتوانی، عین صحّت است و شکستگی، محض درستی. این قانون نانوشتهٔ عشق عرفانی است که جلدی و چالاکی به گونه‌ای پارادوکس‌وار در عجز و پرسوختگی است. سعدی در این بیت، نخست چالاکی و گُربزی از گونهٔ دنیوی را مطرح می‌کند؛ بعدْ پرسوختگی در عالم عشق را در برابر آن می‌گذارد:

یکی باز را دیده بردوخته‌ست / یکی دیده‌ها باز و پر سوخته‌ست

(بوستان ۳۵)

پیش از او هم نظامی از پای‌شکستگانی گفت که خواندهٔ درگاه الهی‌اند، در برابر آنان که بال و پر دارند ولی رانده‌اند:

یکی را پای بشکستی و خواندی　　　یکی را بال و پر دادی و راندی

(خسرو و شیرین ۹)

سیف فرغانی هم شکست را در معرکهٔ عشق، پیروزی می‌خواند:

خویشتن را به عشق بشکستم　　　که هزیمت درین وغا ظفر است

(دیوان ۱، ۱۳۰)

خوشتر: قزوینی: بهتر؛ اما «خوشتر» هم قدیمتر است و هم با توجه به «خوش» و «تر» تفضیل، مناسبتر.

۳. تکیه بر تقوی و دانش در طریقت کافریست

راهرو گر صد هنر دارد، توکّل بایدش

معرفت: مراد نوع عارفانهٔ آن است. مستملی بخاری یکی از مفصلترین بحثها را در این باره (تمامی باب شانزدهم از شرح تعرّف) دارد. او معتقد است که خداوند را نه چون معتزله به دلیل عقل می‌توان شناخت، و نه مانند اهل اصول از مذهب سنّت و جماعت به دلیل نقل، بلکه اهل معرفت (عرفا) گفته‌اند که راه‌نماینده به خدای، هم خدای است، و خدا را به نور او می‌توان شناخت. (شرح التعرّف لمذهب التصوف، ربع دوم ۷۰۳ـ۷۰۹، به تلخیص بسیار) خدای را به قلب مصفّا می‌توان شناخت، قلبی که در تصرف خلق نیست. (همان ۷۲۱) معرفت به تعریف یا تعرّف؟ پرسشی بس مهم است که جنید بغدادی بدان پاسخ می‌دهد: «عارفان اندر معرفت بر دو مرتبه‌اند: یک گروه مر او را به تعریف شناختند، و یک گروه به تعرّف. معنیِ به تعریف شناختن آن باشد که مر ایشان را دلایل و حجج و آیات بنماید تا از آنجا به وی راه برند [...] تعریف این باشد. باز معرفت تعرّفْ خود را به ایشان آشنا کردن باشد، یعنی مر ایشان را به خود چنان مشغول گرداند که به غیر وی نپردازند تا مر ایشان را به دلیل و آیت حاجت نیاید. به آیت و دلیلْ حاجت از بهر آن باید تا به وی راه یابند. چون راه یافتند، دلیل اندر میانه حجاب گردد.» (همان ۷۴۶) «معنی تعرّف آن است که خود را به ایشان آشنا گرداند تا ورا هم به وی شناسند، نه ورا به چیزها شناسند.» (۷۴۸) «چون عقل را نگرستن به علم است به علم قایم گشت، و چون علم را نگرستن به معرفت است به معرفت قایم گشت. چون معرفت را نگرستن جز به حق تعالی نیست به حق قایم گردد.» (۸۰۳) عبّادی: «بدان که معرفتْ جوهر ارواح مؤمنان است، و هرکرا در وجود

از معرفت نصیب نیست خود به حقیقت موجود ناطق نیست. و معرفتْ دلیل به مصنوع است به صانع، و از معرفت مصنوع هم معرفت صانع تولّد کند، و از معرفت صانعْ نجات و بقای عارف حاصل آید.» (التصفیه فی احوال المتصوّفه ۱۶۶)

مبین و رَستی: پیشتر از نوعی «و» سخن رفت که افادهٔ معنای نتیجه از فعل ماقبل می‌کند:... که فلک دیدم و در کین منِ دانا بود، یعنی نتیجهٔ دیدن من این بود که... (نک. ح ۱۹۹/۳.) در اینجا شاهد یک «و» هستیم که از نظر دستوری به طور کلّی از همان مقوله است ولی با این تفاوت که سرعت در رسیدن به نتیجه از فعل ماقبل را می‌رساند، یعنی اگر چنین و چنان کنی، بی‌درنگ و به زودی به نتیجه و حاصل آن خواهی رسید. همچنین در مورد «و» از نوع قبلی گفتیم غالباً بعد از فعلهای متضمن دیدن، تأمل کردن و نظایر اینها می‌آید، لیکن در مورد حاضر نمی‌توان چنین شرطی را قایل شد، بدین‌سان که هم افعالی از همان دست ممکن است بیاید و هم افعال دیگر. به نمونه‌هایی از این «و» بنگریم؛ منقول از ابوسعید ابوالخیر: «پنداشت و منیِ تو حجاب است، از میان برگیر و به خدای رسیدی.» (اسرارالتوحید ۲۸۷،۱) یعنی به محض این‌که این حجاب را رفع کنی، به خدا می‌رسی. عطار: «پرسیدند [از حلّاج] که طریق به خدای چگونه است؟ گفت: دو قدم است و رسیدی.» (تذکرةالاولیاء ۱۱۲،۲) جملهٔ اخیر ظاهراً ترجمهٔ «خُطْوَتانِ وَ قَدْ وَصَل» است (نفثةالمصدور ۶) یا «خطوتانِ و قَدْ وَصَلْتَ» (جوامع الحکایات ۲، ۲۷۸) بدون ذکر گوینده در هیچ‌کدام؛ هم عطار:

گهی گویی مرا بشناس و رَستی — ز صد خرمن یک ارزن می‌ندانم
(دیوان ۳۹۴)

مولانا:

جز خویش نمی‌دیدی، در خویش بپیچیدی — شیخا، چه تُرُنجیدی؟ بی‌خویش شو و رستی
(کلیات ۲۸۴،۵)

به شکوفه گفت غنچه: ز چه روی بسته‌چشمم؟
به جواب گفت خندان: بنه آن کلاه و رستی
(۱۷۱،۷)

سعدی:

گرم عذاب نمایی به داغ و درد جدایی — شکنجه صبر ندارم، بریز خونم و رستی
(غ ۵۲۲)

گله از فراق یاران و جفای روزگاران — نه طریق تست، سعدی، کم خویش گیر و رستی
(غ ۵۲۳)

اوحدی:

مبر ستیزه چو من کام دل ز لعل تو جویم

چه حاجت است خصومت؟ بیار بوسه و رستی

(دیوان ۳۷۳)

خواجو:

تاکی از خویشتن‌پرستی؟ بگذر از بند خویش و رستی

همچو خواجو سزد به مستی، گر شوی خاک راه مستان

(دیوان ۳۱۳)

اگرچه قید و شرطی در مورد فعل بعد از «و» وجود ندارد، همچنان‌که در دو مورد از شواهد مذکورْ فعل «رسیدن» آمده، ولی عملاً در بیشتر آنها فعل «رَستن» به کار رفته است.

مبین و: قزوینی: مبین که؛ با توجه به آنچه دربارهٔ «و» ذکر و شواهد متعدد هم از آن ارائه شد، ضبط قزوینی به دور از صواب می‌نماید.

۴. اوج: اصطلاحی نجومی است. (نک. ح ۱/ ۱۱۰.)

به گمانم مضمون برگرفته از حالتی است که کسی تنها به آسمان می‌نگرد و زیر پا را نمی‌بیند و همین سبب فروافتادن او می‌شود. پیداست از آستانهٔ درگاه محبوب (پایین‌ترین جای او) چیزی برتر نیست، و اندیشیدن به آسمان بلند در حکم جهل و موجب سقوط به خاک مذلّت است. همچنین موضوع را بدین گونه نیز می‌توان تبیین کرد: در آستان محبوب آسمانی، جهت و زیر و بالایی وجود ندارد، و در هیچ یک از جهاتْ برتر از آن نیست. در یکچنین ساحتی، اندیشیدن به زیر و بالا (جهات) به منزلهٔ فروغلتیدن به اوج ادبار است.

۵. امام فخر رازی:

ترسم بروم، عالَم جان نادیده / بیرون شوم از جهان، جهان نادیده

در عالم جان چون روم از عالم تن / در عالم تن، عالم جان نادیده؟

(تاریخ گزیده ۷۰۱؛ ریاض العارفین ۲۲۸ـ۲۲۹؛ و مجالس النفائس ۳۲۳؛ نقل از اصغر دادبه، فخر رازی ۱۸۱)

۶. عالم طریقتْ رهرو پخته و در عین حال گرمرَو، دلیر و بی‌باک می‌طلبد. از همین روی است که هر فرد تن‌آسان و عافیت‌طلب و صلاح‌اندیش را «خام» می‌خوانده‌اند:

اهل کام و ناز را در کوی رندی راه نیست / رهروی باید جهان‌سوزی، نه خامی بیغمی

۷. گوشه: ایهام بس رایج به گوشهٔ چشم (نرگس) (نک. ح ۳۹/۴.)

در اینجا هم مستوری (زهد) در برابر مستی (عشق) قرار دارد، که چشم یار دربردارنده و بازگویندهٔ تمامی عوالم و احوال و اسرار آن است. شاعر از معشوق می‌پرسد: تا وقتی که چشم مست تو با ما یک جهان سخن از مستی می‌گوید و خود ما را به باده رهنمون می‌شود، چگونه می‌توان چون زاهدان سر در لاک پرهیز و گوشه‌گیری کرد؟ رفیع لنبانی می‌گوید: چشم یار اساساً کسی را مستور باقی نمی‌گذارد:

رفت مستوری من در سر چشمت، و الحق

چشم سرمست تو هست آفت هر هشیاری

(مونس‌الاحرار ۳۲۵)

۸. لطف بیت در ایهام تضاد «برخاستن» (از جا بلند شدن + بر پا شدن) با «نشستن» (معنی معروف + همنشین شدن و درآمیختن) است. یار و قامت سرکشِ (بالابلند + توسن یا دارای ناز، غرور و ناسازگاریِ) او فتنهٔ دلهاست؛ وقتی از جای برمی‌خیزد گویی فتنه بیدار شده و برخاسته است. شاعر می‌گوید: من این فتنه‌ها را که از تو در همه‌جا به‌پا شده است آن روز پیش‌بینی می‌کردم که تو را موجودی سرکش و گریزپا می‌دیدم که به هیچ کس (از جمله ما) تمکین نمی‌کند و هرگز با ما نمی‌نشیند تا بلکه این فتنه فروبنشیند. قامت یار چنان سرکش است که سرو نیز با همهٔ سرکشی و سرفرازی در برابرش از خود شرمسار است:

پیش رفتار تو پا برنگرفت از خجلت　　　سرو سرکش که به ناز قد و قامت برخاست

در باب برخاستن یار و به‌پا شدن فتنه از بالای او، سعدی:

اگر تو، سرو خرامان، ز پای ننشینی　　　چه فتنه‌ها که بخیزد میان اهل نشست

(غ ۴۰)

۹. در نظام جهان، نیک و بد و خوش و ناخوش با هم و بسته به هم‌اند: درین چمن، گل بی‌خار کس نچید، آری... (۶۵/۴) (نک. ح ۱۰۱/۳.)

۱۰. قرابه: اینجا شیشهٔ بزرگ شکم‌دار مخصوص شراب (نک. ح ۲۸۰/۱.)

درازدستی کوته‌آستینان: خرقهٔ صوفیان دارای آستین کوتاه بوده و شاعران از همین امر سود جسته‌اند تا آنان را کوته‌آستین و درازدست (=گستاخ، متجاوز، متجاسر) بخوانند. (نک. ح ۱۲۹/۵.) ظاهراً شاعر، بی‌نصیب ماندن خود از باده را ناشی از آزمندی و تجاوزکاری صوفیان می‌داند.

موسیقی بیت، حاصل چهار ترکیب مزجی است که دو به دو در هر لخت قرار گرفته‌اند و با هم تقارن دارند. در این میان به‌ویژه «پیاله‌پیما» و «قرابه‌پرهیز»، هم از نظر دستوری با هم تناسب دارند (هردو صفت فاعلی مرخّم‌اند) هم از جهت تعداد هجاها، و هم از لحاظ واج‌آرایی (پ).



در طبعهای خانلری و قزوینی در چند مورد دو غزل کاملاً هم‌روال آمده است. از این میان، در مورد برخی از این زوجهای هم‌روال، هردو طبع به طور کلی (قطع نظر از کم و کیف ابیات) با هم توافق دارند، اما در مورد برخی، در طبع خانلری دو غزل آمده که در طبع قزوینی هردو در یک غزل واحد ادغام شده، مثل زوجهای ۲۳۳ـ۲۳۴ و ۳۵۷ـ۳۵۸، که قزوینی فقط یک غزل با این روال دارد. اما در مورد غزل حاضر به عکس، خانلری یک و قزوینی دو غزل دارد. (نک. طبع قزوینی ـ غنی، غ ۴۳۴ و ۴۳۵.) از این میان، غزل اول ۸ و غزل دوم ۷ بیت دارد. این نگارنده در ضمن بحثی دربارهٔ دو زوج یاد شده و با استدلالهای خاصّ خود، نظر و تشخیص قزوینی را به طور کلی و در مجموع در این‌که از هر زوج فقط یک غزل را به نام حافظ درست دانسته است ستود. (نک. غ ۲۳۴ و ۳۵۸، سخن پایانی.) اما در مورد حاضر به عکس، گمان نمی‌کند که نسخه‌های خطیِ حاوی دو غزل و نیز طبعهایی چون قزوینی، سایه و غیره که با پیروی از همان نسخه‌ها دو غزل را به نام حافظ آورده‌اند مصاب بوده باشند، به دلایلی که ذکر خواهد شد. اما در اینجا اجازه می‌خواهد تا نظر یا گمانهٔ خود را دربارهٔ کلّ این زوجهای متعدد ابراز دارد. به گمان بنده و در اصل و اساس، بعید می‌نماید فردی چون حافظ با آن همه دقّت و وسواس و آن همه تلاش در تهذیب و بهسازی اشعارش، در چندین مورد غزلهای کاملاً هم‌روال، آن هم غالباً با مضامین و محتویات مشابه و مکرّر گفته باشد و مضافاً برخی ابیات را از این غزل داخل آن یکی کرده باشد و به عکس از این بردارد و به آن بیفزاید، به‌ویژه که موارد تردیدانگیز در این زوجها کم نیست. حال ممکن است بگویند «مگر اشکالی دارد که شاعری دو شعر کاملاً هم‌روال بگوید؟» من هم اشکالی اصولی در این کار نمی‌بینم، چنان‌که دیگر شاعران هم گهگاه شعرهای هم‌روال دارند، اما در مورد حافظ گمان می‌کنم که بتوان حدّاقل این تکرارها را، مثلاً یک یا دو مورد، را پذیرفت، آن هم در مواردی که این همه خلط و تبدیل و کاست و فزود در این زوجها وجود نداشته باشد و در نتیجه بتوان دو غزل مفروض را

به عنوان دو اثرِ مجزّا از همدیگر تلقی کرد، در حالی که بررسی دستنگاشتهای حافظ در مورد بیشتر این زوجها مرا با تردیدهایی در این‌که هر زوجْ شامل دو اثر مختلف و جدا از همدیگر باشد مواجه می‌کند. حال اگر نظری به وضع و نحوهٔ تشکیل دیوان حافظ در حدود دو سده پس از وفات شاعر، چگونگی جمع‌آوری اشعار و ماجراهایی که بر آن گذشته است، و نیز تشتّتها و تفاوتهای شگفت‌انگیز در کمیت و کیفیت اشعار در نسخ مختلف (که تا بدین حد در مورد هیچ شاعر دیگری سابقه نداشته است) بیفکنیم شاید دیگر از وجود این همه زوجهای همروال احساس شگفتی نکنیم، و همچون این نگارنده احتمال بدهیم که دست‌کم مواردی از آنها معلول خلط و خطا در نحوهٔ گردآوری و تدوین دیوان بوده باشد.

باری، نیساری هم، با بررسیهایی دقیق که در مورد این دوگانهٔ قزوینی صورت داده، مثل خانلری فقط یک غزل را اصیل دانسته، جز این‌که در برخی جزئیات و ابیات با خانلری همداستان نیست، بدین‌سان که بیتهای ۲، ۶ و ۷ را اضافه بر متن دانسته، و در عوض از غزل دوم قزوینی، گذشته از مطلع (با مدّعی مگویید...) فقط یک بیت را اصیل دانسته و در غزلِ مورد تأیید خود آورده، یعنی بیتی که مقطع غزل دوم قزوینی (ش ۴۳۵) قرار گرفته است:

عشقت به دست طوفان خواهد سپرد، حافظ   چون برق ازین کشاکش پنداشتی که جستی

(نیساری به جای «حافظ» دارد «ای جان») اما اصیل دانستن بیت مذکور، که در هیچ یک از قدیمترین نسخ نیامده، مایهٔ شگفتی این نگارنده است. (در مورد غزل مورد تأیید نیساری و ثبت و ضبط ایشان از ابیاتی که اضافی دانسته‌اند، نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۴۱۲ـ۱۴۱۵.) دو بیت دیگر از غزل دوم نقل می‌کنم تا ببینید در چه حال و هوایی و در چه درجه‌ای از اعتبار است:

دوش آن صنم چه خوش گفت در مجلس مغانم   با کافران چه کارت گر بت نمی‌پرستی؟

سلطان من خدا را زلفت شکست ما را   تا کی کند سیاهی چندین درازدستی؟

این دو بیت اولاً در قدیمترین نسخ (ایاصوفیه ۸۱۳، و بریتیش میوزیم ۴ـ۸۱۳) وجود ندارد. پس از آن هم گاه در برخی نسخه‌ها ظاهر می‌شوند ولی باز در چند نسخهٔ بعدی نشانی از آنها نیست، و قس علی هذا. (نک. همان ۱۴۱۵.) وانگهی، در مورد بیت نخست، آیا تا کنون جایی در حافظ دیده‌اید که مغان یا زردشتیان را کافر یا بت‌پرست خوانده باشد؟ ببینید، من با کُنه یا حقیقت اعتقاد حافظ در مورد مغان کاری ندارم و مِلاک و مبنا برایم آن چیزی است که در شعر او ظاهر می‌شود. از سوی دیگر

در جای خود نمونه‌هایی از برخی عرفا و شعرا داده‌ام که مغان را کافر یـا بت‌پـرست انگاشته‌اند (ج ۱، ۷۰ـ۷۱) اما در حافظ سابقه ندارد. در باب بیت دوم هم باید گفت که آن قدر سست و پایاب است که گفتنش از هر متشاعری برمی‌آید. مصراع دوم آن هم تــقلیدی از بـیت ۱۰ (خـانلری) است. سـه بـیت درست و حسـابی ایـن غـزل هـم همانهاست که در ضبط خانلری در ردیفهای ۵، ۷ و ۸ آمده است. آیا همهٔ این ایرادات نباید تردیدی در ما نسبت به غزل دوم قزوینی برانگیزد؟

۱ آن غالیه‌خط گر سوی ما نامه نوشتی
گردونْ ورق هستی ما درنوشتی
۲ هرچند که هجران ثمر وصل برآرد
دهقان جهان کاج که این تخم نکشتی
۳ آمرزش نقد است کسی را که در اینجا
یاریست چو حوریّ و سرایی چو بهشتی
۴ تنها نه منم کعبهٔ دل بتکده کرده
در هر قدمی صومعه‌ای هست و کَنِشتی
۵ در مَصطبهٔ عشقْ تنعّم نتوان کرد
چون بالش زر نیست، بسازیم به خشتی
۶ مفروش به باغ ارم و نَخْوَت شَدّاد
یک شیشه می و نوش‌لبیّ و لب کِشتی
۷ تا کی غم دنیِ دنی، ای دل دانا؟
حیف است ز خوبی که شود عاشق زشتی
۸ آلودگی خرقه، خرابیّ جهان است
کو راهروی، اهل دلی، پاک‌سرشتی؟
۹ از دست چرا هِشت سر زلف تو حافظ؟
تقدیر چنین است، چه کردی که نهشتی؟

۱. غالیه‌خط: (صفت مرکّب) = آن‌که خطّ صورت، و به ایهامْ خطّ دست یا دست‌خطّ او، غالیه‌فام و غالیه‌بوست. ایهام میان خط صورت و خط دست را چند بار در حافظ دیده‌ایم. در جای خود گفته شده که این هردو خط را مجازاً خوشبو و معطّر می‌خواندند و با صفاتی چون مشکبار، غالیه‌سا و غیره توصیف می‌کردند. (نک. ح ۶۲/۱.)

درنَوَشتن: (که گاه در موضع قافیه «درنِوِشتن» هم می‌گفتند) = پیچیدن، طی کردن، لوله کردن؛ درنوشتن یا درنوردیدن بساط، عمر، هستی و غیره: مجازاً یعنی نابود

کردن. «نَوَشتن» از بن ماضی و «نَوَردیدن» از بن مضارع است. نَوَردیدن: از نورد + یدن (پسوند مصدری) هندی باستان: nitvart = برگشتن، رفتن، پشت گردانیدن (معین، حاشیهٔ برهان) نَوَرد: پیچ و تاب و پیچی که در چیزی افتد، و نام افزاری است جولاهگان را، و آن چوبی باشد مدوّر و طولانی یعنی استوانی [= استوانه‌ای ـ م] که هرقدر که از پارچه بافته شود بر آن چوب پیچند. در نورد نهادن: کنایه از درهم پیچیدن؛ نوردیدن = پیچیدن و طی کردن (برهان) «نَوَشتن» (به تنهایی) نیز به همین معانی است، که با پیشوندهایی چون در، بر، اندر به کار می‌رود؛ فردوسی:

سه اسپ گرانمایه کردند زین — همی برنوشتند گفتی زمین
(شاهنامه ۱۵۴،۳)

نخستین کسی کو پی افگند کین — به خون ریختن برنوشت آستین
(۹۶،۵)

(نوشین، واژه‌نامک، ذیل «نوشتن») نیز درنوردیدن، اندرنوردیدن؛ هم فردوسی:

زمانه برین خواجهٔ سالخَورد — همی دیر مانَد، تو اندرنورد
(۴۴،۱)

(یعنی زمان را برای آن‌که طول نکشد طی کن و طومار حیات او را درهم پیچ.) نظامی، به خداوند، برای معدوم کردن همه‌چیز:

پرده برانداز و برون آی فرد — گر منم آن پرده، به هم درنورد
(مخزن ۸)

از همین ریشه است: نورد = لوله، استوانه، طومار و نظایر اینها. نیز نورد و ناورد به معنی نوبت، که آن هم مأخوذ از این است که چیزی همچون قرعه چرخ می‌خورد و نوبت به تناوب به این یا آن می‌افتد.

تناسبهای بیت عبارت است از خط، نوشتن، ورق، و نیز ارتباط معنایی میان گردونِ گردنده و درنوشتن به معنی گرداندن و پیچیدن.

می‌گوید: اگر یار با ما بر سر لطف بود و ما را به نامه‌ای و پیامی شاد می‌کرد و نیرو می‌بخشید، گردون گردان در طی چرخش خودْ عمر و حیات ما را هم در هم نمی‌پیچید و یارای نابود کردنمان را در خود نمی‌یافت. ملاحظه می‌کنید که از حیث زبان تا چه حد دقیق است و واژه‌ها تا چه مایه به هم مرتبط و در هم تنیده. به هر حال به نظر می‌رسد شاعر نظر و اشارتی به خصلت عشق و لطف معشوق به عنوان عامل انگیزش آدمی در زندگی و نیز جاودان‌سازندهٔ هستی او دارد.

۲. دهقان جهان: می‌توان آن را جهانِ تشبیه شده به دهقان گرفت، یا کلّ ترکیب را استعاره از خداوند. ترکیبهای بسیاری از این دست هست که ما را با چنین تردیدی مواجه می‌کنند، مثل نقاش هستی، صورتگر صنع، چمن‌آرای جهان (۲۱/۶) و... البته در بیت حاضر، با توجه به جنبهٔ اعتقادی، تعبیر نخست رجحان دارد.

کاج: =کاش، با ایهام به درخت معروف

می‌گوید: این‌که وصل و هجران ملازم و بازبستهٔ همدیگرند (یا به گفتهٔ خود او:... در هجرْ وصل باشد و در ظلمت است نور ۲۴۹/۷) درست و پذیرفته؛ با این حال ای کاش چیزی به نام هجران و دردناکیهای آن از بیخ و بن وجود نمی‌داشت، حتی اگر مقدمهٔ وصل باشد.

۳. آمرزش نقد: از آنجا که آمرزش یا پادافراه بازبسته به آن جهان است، ترکیب طنزآمیز شمرده می‌شود.

۴. بتکده: اینجا منفی است، و نمادی از هویٰ و هوس و هواجس و شهوات اینجهانی، همچنان‌که در این بیت او:

در ره نفس، کزو سینهٔ ما بتکده شد | تیر آهی بگشاییم و غزایی بکنیم

صومعه: در برابر کنشت یعنی مسجد، و در اینجا معنی مثبت دارد، همچنان‌که در:

وفامجوی ز دشمن، که پرتوی ندهد | که شمع صومعه افروزی از چراغ کنشت

(نیز نک. ح ۲/۳.)

۵. نازپرورد تنعّم نبرد راه به دوست | عاشقی شیوهٔ رندان بلاکش باشد

بالش: ایهام: الف. آنچه زیر سر گذارند. ب. شمش، پانصد مثقال طلا و نقره (دهخدا، یادداشت مؤلف) واحد مقیاس برای زر و سیم؛ بالش زر (طلا) معادل ۸ مثقال و ۲ دانگ طلا یا معادل ۲۰۰۰ دینار؛ بالش سیم (نقره) معادل ۸ درم و ۲ دانگ نقره یا ۲۰۰ دینار (معین) =بالشت؛ ترکی؛ کاترمر «بالش» را ارمنی می‌داند، ولی در فرهنگ ارمنی آچاریان برابر balïš ذکر می‌گردد که از ترکی شرقی وارد این زبان شده است [...] نوعی سکّهٔ مغولی که نخست بر دو نوع بود: بالش زر و بالش نقره، و بعداً بالش چاو هم به آن اضافه شد. وزن بالش زر و نقره پانصد مثقال و بالش چاو پنجاه سیر بود. (فرهنگ اصطلاحات دیوانی دوران مغول) بالشت: نوعی پول در تداول مردم چین، اسکناس، پول چاو [ظ. غیر از «بالش چاو» اخیرالذکر است ـ م] ابن‌بطوطه گوید: خرید و فروش مردم چین نه به دینار و نه درهم است بلکه آنان با قطعاتی از کاغذ خرید و فروش می‌کنند که هر قطعهٔ آن به اندازهٔ کف دست چاپ شده است. (دهخدا)

پیداست که این تحوّلی از همان بالش و بالشت، و همان اسکناس عصر ماست. در شواهد زیر به نظر می‌رسد به معنای شمش و یا همیانهای حاوی سکه، و در برخی سکّه یا واحد پول وقت باشد؛ عطاملک جوینی: «قاآن بر نشسته گردونی [=گردونه‌ای ـ م] چند بالش می‌بیند که به خزانه می‌برند.» (جهانگشا ۱، ۱۸۶) «تجّار چند طایفه‌اند. قومی آن‌اند که از خزانه بالش گرفته‌اند و قرار نهاده که سال به سال چه‌قدر با خزانه رسانند.» (۳، ۸۷) خواجه نصیر توسی، در بحث از زر: «مبلغ پانصد مثقال از آن بالشی [«ی» وحدت = یک بالش ـ م] می‌خوانند و در هندوستان تنگه.» (تنسوخ‌نامه ۲۱۲) رشیدالدین فضل‌الله بارها آن را به کار برده است: چنگیزخان «فرمود تا هر جامهٔ بزرگ را یک بالش زر بدادند و هردو کرباس زندپیچی را بالش نقره [...] هریک از متعلقات خویش دو سه کس را با بضاعت بالشهای زر و نقره همراه ایشان گردانید.» (جامع‌التواریخ ۱، ۳۴۲) گمان می‌کنم در عبارات اخیر به معنی سکّه باشد، نیز در: «فرمود تا بالشی نقره در موضع غسل او در آب اندازند.» (همان ۴۸۷) در عبارت زیر ظاهراً همان سکّه و یا واحد پول وقت است: «عرضه داشت که پیشهٔ من تیرتراشی است و هفتاد بالش قرض دارم [...] او را صد بالش نقد دهید تا ترتیب احوال خود کند.» (همان ۴۹۱) «مردی صاحبْ‌عیالم و پانصد بالش قرض دارم.» (۴۹۳)

۶. شدّاد: طبق روایات، عاد، پادشاه عربستان جنوبی، دو پسر داشت: شدّاد و شدید. پس از مرگ شدید، شدّاد جانشین او شد و ممالک دیگر را مطیع خود کرد و بهشت شدّاد، موسوم به ارم، بنای اوست. (معین) گمان می‌کنم این نام نزد یهود و مسیحیان مجهول باشد و جالوت که به دست داود کشته شد یکی از سرهنگان شدّاد است، و باز گویند که او قصری بساخت بزرگ، یک خشت از زر و یک خشت از سیم، و باغی بکرد در آنجای، درختان و میوه‌ها از گوهرها کرد و به جای خاکْ عنبر و مشک و زعفران بیخت و در عوض آب و ریگ در جویهای عسل و شیر و لؤلؤ و مرجان به کار داشت، و این برای آن کرد که داود او را به خدای یگانه خواند و بدو وعدهٔ بهشت کرد و او خواست که خود در این جهان بهشتی برآرد چون بهشت خدای. و آنگاه که قصور و باغها به پایان رسید چون خواست به نظاره و تماشای از اسب فرود آید پایی بر زمین و پایی بر رکاب، عزرائیل جان او بستد [...] قصور و بساتین او را بهشت شدّاد و بهشت ارم و ارم ذات‌العماد نام دهند، و به تناسب لفظ «ارم» ممکن است این کلمه از آرام و آرامی باشد، و در قرآن نام ارم ذات‌العماد آمده است. (یادداشت مؤلف) و رجوع به قصص‌القرآن ص ۱۵۰ شود. (دهخدا) سنایی:

بهشت اینجا بنا کرده‌ست شدّاد از پی شادی
خبر زان خانهٔ خرّم که می‌آرد؟ یک اشتربان
(دیوان ۴۳۵)

(نیز نک. «ارم» در: ح ۶۶/۴.)

۷. غم دنیی دنی چند خوری؟ باده بخواه — حیف باشد دل دانا که مشوّش باشد

حَیف: انحراف در داوری، و جور و ظلم (لسان‌العرب) دریغ و افسوس؛ در تداول فارسی، کلمه‌ای است برای نشان دادن تحسّر و تأسّف؛ جور و ستم (دهخدا) معنایی دیگر هم دارد: انتقام، که مستحدث می‌نماید و احتمالاً از حدود صفویه پیدا شده است. و اما «حیف» کاربردهایی دارد چون: حیف! (=دریغا، دریغ است) حیف آمدن، حیف خوردن (که اینها در حافظ آمده‌اند) حیف بردن و حیف کردن. سعدی به تنهایی در آثارش اغلب این کاربردها را دارد؛ به معنی دریغ و ناروا:

بگفتا: مبر نام من پیش دوست — که حیف است نام من آنجا که اوست
(بوستان ۱۰۸)

حیف خوردن (=دریغ خوردن):

هرکه نداند سپاس نعمت امروز — حیف خورد بر نصیب رحمت فردا
(غ ۱)

حیف (=ستم): «ظالمی را حکایت کنند که هیزم درویشان خریدی به حیف، و توانگران را دادی به طرح.» (گلستان ۷۸) حیف کردن (=ستم کردن): «گفت: ای امیر، بر من حیف کردی که به ده دینارم از آن بقعه روان کردی، که اینجا که رفته‌ام بیست دینارم می‌دهند که جایی دیگر روم، و قبول نمی‌کنم.» (همان ۱۳۱ـ۱۳۲)

رعیّت درخت است، گر پروری — بـه کـام دل دوستان بـر خَوری
به بیرحمی از بیخ و بارش مکَن — که نادان کند حیف بر خویشتن
(بوستان ۵۲)

۸. خرقه در اصل از نمادها و نشانه‌های درویشی، سیرت نیک، صفای باطن و پرهیزگاری است، و آنگاه که به تباهی آلوده شود یادآور مثل معروف است که:... وای به وقتی که بگندد نمک. خرابی جهان از همین نظرگاه است.

۹. چه می‌کرد اگر از دست نمی‌گذاشت؟ گزیری از آن نداشت که تسلیم تقدیر شود و سر زلف را از کف بدهد. این را نیز باید لحاظ کرد که معشوق، خود مصدر تقدیر است.



محتوای غالب غزل، گزینش میان این جهان و آن جهان است، میان یار نوشین‌لب یا شراب نقد اینجهانی و موعود آنجهانی و غیره. اما ظاهراً برای آن‌که امر مشتبه نشود که همه‌چیز این دنیا نیکوست، دست به جداسازی امور و اعتبارها از همدیگر می‌زند، مثلاً عیش جهان خوش است، اما نه به صورت ارم، که حاصل نخوت شدّاد است، یا خوردن غم دنیا. در دنیا در هر دم و هر قدم صومعه و کنشت یا پاکی و ناپاکی پیش روی آدمی است، و خرقهٔ پاک و آلوده. سرانجام، مقدّر است که عزیزترین چیز (سر زلف یار) را هم از دست بدهی. آیا این نیز خود از عوارض آلودگی به این جهان نیست؟

و اما خواجه، به‌رغم توصیهٔ قدما در این‌که «ی» معروف و مجهول را با هم قافیه نکنند، چنین کرده: بیشتر قوافی، مختوم به «ی» مجهول (نکره) است، ولی نوشتی، درنوشتی، نکِشتی و نهشتی مختوم به «ی» شرط (معروف)اند. مواردی دیگر هم دارد، مثل ۸/ ۴۳۰. (نک. همان‌جا، سخن پایانی.) او در قواعد قافیه قدری قایل به تسامح است.

۱ ای قصّهٔ بهشت ز کویت حکایتی
شرح جمال حور ز رویت رِوایتی
۲ انفاس عیسِي از لب لعلت لطیفه‌ای
واب خِضِر ز نوش دهانت کنایتی
۳ هر پاره از دل من و از غصّه قصّه‌ای
هر شَطری از خِصال تو وز رحمت آیتی
۴ کی عِطرسای مجلس روحانیان شدی
گل را اگر نه بوی تو کردی رعایتی؟
۵ در آرزوی خاک در یار سوختیم
یاد آور، ای صبا، که نکردی حمایتی
۶ ای دل، به هرزه دانش و عمرت ز دست رفت
صد مایه داشتی و نکردی کفایتی
۷ بوی دل کباب من آفاق را گرفت
این آتش درون بکند هم سِرایتی
۸ در آتش ار خیال رخش دست می‌دهد
ساقی، بیا، که نیست ز دوزخ شکایتی
۹ دانی مراد حافظ ازین درد و غصّه چیست؟
از تو کرشمه‌ای و ز خسرو عنایتی

۱. غزلهای همروال این غزل متعددند، که به نمونه‌هایی بسنده می‌شود؛ عطار:
ای عکس آفتاب ز روی تو آیتی   در جنب جام لعل تو کوثر حکایتی
(دیوان ۴۹۷)
سعدی، که بیشترین تأثّر حافظ از اوست:
ای از بهشت جزوی و از رحمت آیتی   حق را به روزگار تو با ما عنایتی
(غ ۵۳۱)
اوحدی:

جـــان را ســـتیزهٔ تـــو نـــدارد نـــهایتی   خـــوبان جـــفا کـــنند، ولی تـا بـه غـایتی

(دیوان ۳۷۸)

بهشت: از نظر لغوی، فارسی میانه وَهـیشت wahišt (بـهترین) اوسـتایی وَهـیشتا vahišta؛ واژهٔ اوستایی یاد شده اصلاً صفت عالی است از vaŋhv = نیک، وِه، بِـه. ایـن صفت در اوستا چند بار با موصوف ahv (زندگی، حیات، هستی) آمـده، و بـعدها بـا حذف موصوف، صفت جانشین آن شده و وَهیشتا معنای بهترین هستی، یعنی جنّت و فردوس، به خود گرفته است. (حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «بهشت»)

در باب بهشت و دوزخ، آیاتِ بسیار و روایات و اقوال بی‌شمار هست. در اینجا به ذکر وجیزه‌ای در حدود گنجایی مقال بسنده می‌شود.

عزیز نسفی بحثهای بسیار در این باره دارد، که حسن آن در بیان عقاید فِرق و نِحل مختلف به منظور مقایسهٔ آنها، البته با تأکید بر آرا و نـظرگاههای عـرفاست. او عـالم مفردات را «بهشت خاص» می‌خواند، زیرا در آن هنوز مزاج و ترکیبی پدید نیامده و لذا ضدّ و تضادّی وجود ندارد. نیز هنوز ترقّی و تـدنی یـا اوج و حـضیضی در کـار نیست، چون مرکّبات‌اند که استعداد ترقی و عـروج دارنـد. پس در ایـن مـرحـله نـه وجودی هست و نه اضدادی. همه‌چیز همچنان‌اند که هستند. ترقی، حسّ، علم، لذت و الم ندارند. آدم و حوّا ابتدا در این بهشت (بهشت هشتم) بودند، و در برابر آن هنوز دوزخی وجود نداشت و شیطانی نبود. این‌دو از این بهشت بود که با خـطاب «کُـن» بیرون آمدند و مراتب بهشتهای دیگر را طی کردند. (الانسان‌الکامل ۲۹۹) از دیدگاه اهل شرع، دوزخ در زمین هفتم است و محسوس و جسمانی. درهـای دوزخ نـیز هـفت است. بهشت در آسمان هفتم است و آن هم محسوس و جسمانی. درهای آن هشت است، به تناسب بهشتهای هشتگانه. (نک. «هشت خلد» در: ح ۳۶/۴.) هرچه از میزان و نزول ملائکهٔ عذاب و ثواب، جویهای بهشت، بادهٔ بهشتی و غیره هست، هـمه بـر وفق همین دیدگاه است. (کشف‌الحقایق ۱۷۲ـ۱۷۳، بـه تـلخیص) امـا از دیـدگاه اهـل وحدت (عرفا) نفْس ناطقه استعداد و قابلیت آن دارد که با تبعیت از صفات و اخلاق ناپسند و با حبّ مال و جاه و شهوات و لذّات بدنی، این عالم محسوس را بهشت خود پندارد. او، اگرچه به صورتْ انسان، در معنی حیوان بلکه فروتر است. اما اگر کـمال خود حاصل کند و در این قالب، بعد از مفارقت قالب، از دوزخ که طبایع اوست و از درهای هفت دوزخ یعنی پنج حسّ ظاهر و دو حس باطن (خیال و وهم) بگذرد، به عالم خود، که عالم نفوس و عقول و بـهشت جـاویدان است، و بـه جـوار حـضرت

واجب‌الوجود، می‌رسد. کمال او در صفات و اخلاق پسندیده و علم و تقوی است و این‌که به ریاضات و مجاهداتْ صفحهٔ دل از آنچه اینجهانی و دوزخی است پاک کند، و به جزویات و کلیات جهان و به نفس خود و در مآل به ربّ خود معرفت یابد. پس دوزخ: عالم کون و فساد و طبایع و شهوات است، که زیر فلک قمر است، و دَرَکات آن هفت است. بهشت: عالم بقا و ثبات، عالم عقول و نفوس است، که بالای فلک قمر، و درجات آن هشت است. بهشت خاص: عقل کل و نفس کل، که عقل و نفس فلک‌الافلاک است، و از آنِ بندگان خاص. معنای «نفس مطمئنّة» همین است. (همان ۱۷۳_۱۷۶، به تلخیص)

از دیدگاه عرفا، برخی از متعلقات دوزخ و بهشت بر مبنای قرآن کریم، با تعابیر خاص عرفا از آنها بدین قرارند: درهای هفتگانهٔ دوزخ (حجر ۴۴) کسی که سرکشی ورزد، و زندگی دنیا را برگزیند، جایگاهش در دوزخ است، و امّا آن‌که از ایستادن در پیشگاه پروردگارش پروا داشته و درون خویش را از خواهش (ناروا) بازداشته باشد، تنها بهشت جایگاه اوست. (نازعات ۳۷_۴۱) بهشت چهار جوی و دوزخ نیز به‌اِزای آن چهار جوی دارد. جویهای بهشت: آب (حیات) شیر (تربیت) عسل (شفا از بیماری) و خمر (ازالهٔ خوف و حزن) جویهای دوزخ: حمیم (آب گرم) غِسلین (چرک دوزخیان) قطران (روغن سیاه و بدبو) و مُهْل (آهن گداخته) (حاقة ۳۵_۳۶، ابراهیم ۵۰، دخان ۴۳_۴۶) درخت بهشت طوبیٰ (عقل) و درخت دوزخ زَقّوم (طبیعت) حوران بهشت (رحمن ۲۲) اسرار و مکنونات علم‌اند که از نامحرمان پوشیده و به دور از دسترس‌اند. مردان حق و اهل کمال را از این دوشیزگان نصیب باشد. ملائکهٔ عذاب در دوزخ نوزده‌اند. (مدّثّر ۳۰) صحایف اعمال: اعمال و افعال و اقوال آدمی‌اند، که وقتی جمع شوند کتاب می‌گردند و کاتب می‌خواهند. «کاتبْ خود است، کتاب هم خود، و مکتوب هم خود، و قاری هم خود» (همان ۱۸۴) خازن بهشت: رضا، که جمعیت و یقین به آن می‌رسانند. خازن دوزخ: سخط، که شک و تفرقه به آن می‌رسانند. میزان و وزن: وجود آدمی میزان است، و استعداد آدمی برای بدی و نیکی، کفّه‌های آن. افعال و اقوال نیک دارای وزن و ثقل است و مایهٔ جمعیت و وقار و اطمینان. آن‌که موازین او سنگین افتد، در زندگی پسندیده‌ای به سر می‌برد؛ اما آن‌که موازین وی سبک آید، جای او آتش است. (القارعة ۶_۹) درجات بهشت به گفتهٔ برخی دو است: آنچه باید باشد هست، و آنچه نباید باشد نیست. بعضی گفته‌اند این درجات هشت است: صحّت، امن، داشتن آنچه مالابُدّ [= ناگزیر ـ م] است، ترک

طلب، آزادی از هرچیز، اخلاق نیک، صحبت نیک‌اخلاقان. [کذا متن؛ یک مورد محذوفْ ظ. «بریدن پیوند از هرچیز» ـ م] درکات دوزخ به قولی دو است: آنچه نباید باشد هست، و آنچه باید باشد نیست. بعضی این درکات را هفت گفته‌اند: مرض، خوف، بی‌چیزی از مالابدّ، طلب هرچیز، و پیوند با هرچیز، اخلاق بد، صحبت بداخلاقان. (همان ۲۰۱) تفاوت فاحش فهم و تفسیر متصوفه و عرفا را از آیات قرآنی با آنِ اهل شرع از همین مختصر می‌توان دریافت.

نصرالله پورجوادی در این باره می‌نویسد: تصویری که مسلمانان از قرون دوم و سوم به بعد از بهشت ترسیم کردند تصویری بود جامع با جزئیات فراوان و نعمتهای گوناگون، از باغها و قصرها و خیمه‌ها و رودها و حوضها گرفته تا خادمان و زوجه‌ها و حوریان زیبارویی که مؤمنان مدام می‌توانستند از ایشان کام دل بستانند. این جزئیات و نعمتها، هرچند به جهانی دیگر تعلق داشت، نمایانگر امیدها و آرزوها و به طور کلی احوال و اوضاع روحی و فکری و اعتقادی مردم بود. تصوّر طعامها و شرابهای لذیذ و عشقبازی با دوشیزگان و حوریان برای مردمی که در فقر و محرومیت به سر می‌بردند مسلماً آرامش‌بخش بود. البته همهٔ نعمتها جنبهٔ نفسانی و شهوانی نداشت. نویسندگانی که به وصف بهشت می‌پرداختند معمولاً از میان علما و عرفا بودند و لذا علاوه بر ذکر نعمتهایی که طبع عامهٔ مردم محروم را ارضا می‌کرد، نعمتهایی را برمی‌شمردند که برای خواص مؤمنان امیدبخش بود، و در اینجا بود که این نویسندگانْ آرمانهای فلسفی و عرفانی خود را بازگو می‌کردند. (رؤیت ماه در آسمان ۱۶۴) تعالی‌بخشی، مهمترین خصوصیت اعتقادی است که مؤمنان به بهشت و نعمتهای آن داشته‌اند. بهشت دار بقاست، در حالی که دنیا سرای فانی است، محل ناآرامیها و رنجها و دردهاست. تصور بهشتْ نردبانی است که مؤمن با آن می‌تواند از سرای فانی و زندگی محنت‌بار آن بگذرد. اما صفت تعالی‌بخشی، این عقیده فقط در نسبت بهشت با دنیا نیست. بهشت به خودی خود نردبانی است که از پلّه‌ها یا مراتب و درجات متعدد تشکیل شده است و مؤمن می‌تواند پس از گذشت از دنیا، از این مراتب بالا و بالاتر رود. (همان ۱۶۶)

۲. لطیفه: نکتهٔ لطیف، با ایهام به حکایتِ موجب انبساط خاطر؛ این معنی را با استنباط از مجموعه واژه‌های حکایت، روایت و کنایت می‌گویيم، اگرچه نه در آن حدود که حمل بر ترک ادب نسبت به یکی از پیامبران اولوالعزم شود.

آب خضر: دهان معشوق و آب آن را بسیار به آب یا چشمهٔ خضر مانند کرده‌اند؛

حسن دهلوی:

در ظـلمت زلفش مـرو، رَو گِـرد لعـل نـاب او

یک سبزه‌ای بین خضروش، صد چشمهٔ حیوان درو

(دیوان ۳۲۶)

واب... دهانت: قزوینی: آب... لبانت؛ ضبط خانلری در هردو مورد، هم قـدیمتر است و هم مناسبتر. «لبانت» هم تکراری رکیک دارد. از همین روی سایه در هـردو، ضبطی چون خانلری را اختیار کرده، و به همین سان نیساری.

۳. سعدی:

از خـدا آمـده‌ای آیت رحـمت بـر خـلق   وان کدام آیت لطف است که در شان تو نیست؟

(غ ۱۲۷)

شَطْر: شطر چیزی = نصف آن؛ جمع: اَشْطُر و شُطور (صحاح، لسان‌العرب) نـیمه و پاره‌ای از چیزی (غیاث) جزو، پاره، بخش (معین) منتجب‌الدین: «رحمت فـرمایند و شطری از خراج ارزانی دارند.» (عتبة‌الکتبة ۱۶۷) در متون پارسی، تا آنجا که به خـاطر دارم، آن را به معنی بخشی یا جزئی از چیزی به کار برده‌اند، یعنی مـعنایی کـه اسـتاد معین به درستی ذکر کرده‌اند؛ شهاب‌الدین خرندزی نیز آن را به معنی جزئی و اندکی از چیزی آورده: «تیزتاز قلم، که هنگام مهاجرتْ خفیر ضمایر و ترجمان سرایر است، به دست گرفته و قصد آن کرده که شطری از آتش حُرقت که ضمیر بر آن انطوا یافته است در سطری چند درج کنم.» (نفثة‌المصدور ۳)

شطری: قزوینی، سایه و نیساری: سطری؛ این در حالی است که قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) «شطری» دارد. محجوب هم همین را ترجیح می‌دهد. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، ص ۲۹۵.) شاید یکی از دلایل ترجـیح «سـطری» ایـن باشد که «شطری» را به معنی نیمی گرفته‌اند، در حالی که دیدیم کـه مـعنی جـزئی یـا اندکی نیز دارد، اگرچه «سطر» با «آیت» سازگارتر است.

۴. مجلس روحانیان: مجمع عارفان و اهل معرفت (نک. ح ۳۳۶/۷.)

۵. شاعر از آن روی چشم حمایت از صبا داشته که صبا هم پیام رساننده و رهنمایی کننده به درگاه دلدار است، و هم خنک کننده (به قرینهٔ «سوختن»).

۶. نکردی کفایتی: گمان می‌کنم ایهامی بر پایهٔ خوانش «ی» (اوّلی) پدید مـی‌آید: کفایت کردن: الف. بس شدن و به اندازه و کافی شدن، بسنده بودن (دهخدا، یادداشت مؤلف) اگر «ی» را پسوند ملحق به ماضی بگیریم می‌شود: صد مایه داشتی ولی کفایت

نکرد و بسنده نبود. ب. از عهدهٔ کسی برآمدن (معین) «شما به جملهٔ عرب یکی را کفایت کنید.» لباب‌الالباب، چاپ سعید نفیسی، ص ۴۶ (دهخدا، یادداشت مؤلف) حال اگر «ی» مخاطب بگیریم، با توجه به معنی اخیر چنین چیزی برمی‌آید: صد مایه داشتی ولی از عهده برنیامدی، یا کفایتی به خرج ندادی.

ز دست رفت: کذا نیساری؛ قزوینی: به باد رفت. اقدم نسخ (ایاصوفیه ۸۱۳) مثل خانلری است.

۷. سعدی، در غزل پیشگفته:

سعدی، نهفته چند بماند حدیث عشق؟ | این ریش اندرون بکند هم سرایتی

اوحدی، در همان غزل:

سنگین دلی، وگرنه چنین درد سینه‌سوز | در سینهٔ تو نیز بکردی سرایتی

هم: قید تأکید = البته، مسلماً

قزوینی بیت را دارد، اما نیساری آن را الحاقی می‌داند. در سه نسخهٔ اقدم (با تاریخهای ۸۱۳، ۸۱۸ و ۸۲۱) نیامده است. (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۴۲۳.)

۸. دوزخ: در پهلوی dôšaxv اوستا daozhahva ایرانی باستان duzhahu، و duzhaxva = جهنم؛ جزءِ اول duš یا doz (دُژ = بد) (معین، حاشیهٔ برهان)

به فحوای قرآن، همهٔ مردمان نخست به دوزخ می‌روند، آنگاه مؤمنان و موقنان از آنجا گذر می‌کنند و به بهشت درمی‌آیند. (مریم ۷۱ـ۷۲) می‌فرماید: و بی‌گمان بسی از پریان و آدمیان را برای دوزخ آفریده‌ایم (زیرا) دلهایی دارند که با آن در نمی‌یابند، و دیدگانی که با آن نمی‌نگرند و گوشهایی که با آن نمی‌شنوند؛ آنان چون چارپایان‌اند بلکه گمراه‌تر؛ آنان‌اند که ناآگاه‌اند. (اعراف ۱۷۹)

عزیز نسفی (که مطالبی از او در باب بهشت نقل شد) در برداشتی شایان توجه، بر آن است که دوزخ و بهشتِ گروههای مختلف با هم فرق دارد: دوزخ و بهشت در مورد ابلهان «مخالف و موافق» است؛ در باب عاقلان «بایست و ترک» است؛ و سرانجام در خصوص عاشقان «حجاب و کشف». (الانسان‌الکامل ۲۹۶)

و اما مطابق یک قول، دوزخْ جاوید نیست و راهی به رحمت دارد. مقدّسی دربارهٔ عقاید حرّانیان می‌گوید: آنان را که عصیان ورزند، به اندازهٔ استحقاقشان وعدهٔ عذاب داده‌اند، و سپس این عذاب منقطع می‌شود. و بعضی از اوایل حرّانیین گفته‌اند که: دوزخیان هزار دور عذاب می‌بینند؛ سپس عذاب بدل به رحمت خداوند می‌شود. (آفرینش و تاریخ ۱، ۲۶۷) حجم مطالب دربارهٔ دوزخ و تأکیدی که بر آن شده است بر

روی هم بسیار کمتر از بهشت است، که دلیل آن را باید در سبقت رحمت الهی بر غضب او و غلبهٔ روح امید و تسلّی‌بخشی و ترغیب به نیکی جستجو کرد. (نیز بنگرید به آنچه دربارهٔ دوزخ در ضمن شرح بیت ۱ آمده است.)

در بیت، ایهامی هم هست، و آن مانند کردن رخ دلدار به آتش است، همچنان‌که چنین تشبیهی را بارها در اشعار خواجه دیده‌ایم.

در نگرش عاشقانه و عارفانه به حق، اساساً جایی برای طلب بهشت و پرهیز از دوزخ وجود ندارد، چون بدانچه خواست اوست می‌باید گردن نهاد. محتوای بیت همین است. در بیتی از او (مطابق قزوینی) دیدیم:

عاشقان را گر در آتش می‌پسندد لطف دوست

تنگ‌چشمم گر نظر در چشمهٔ کوثر کنم

* * *

غزل، گذشته از برخی شباهتهای مضمونی با غزل همروال سعدی و تأثراتی مسلم از آن، از نظر زبان هم آشکارا نزدیک به اوست، و با همان رقّت لحن.

و اما وقتی مستغرق در غزلی به این لطیفی و با این مایه از محبت و اخلاص می‌شوید و در انتها به یکباره به اشارهٔ مدحی و عنایت «خسرو» برمی‌خورید آیا غافلگیر نمی‌شوید و قدری احساس غبن و دریغ نمی‌کنید؟

۱ سَبَت سَلمیٰ بِصُدغَیْها فُؤادی

و روحـــی کُـــلَّ یَـــومٍ لی یُـــنادِی

۲ خدا را، بر من بیدل ببخشای

وَ واصِــلْنی عَــلیٰ رَغْـمِ الأعـادی

۳ اَمَنْ اَنْکَرْتَنی عَن عِشقِ سَلمیٰ

تَـــزْ اوّل آن روی نِـــهکو بِـــوا دی

۴ که همچون مُت ببو تن دل وَای رَه

غـــریقُ العِشـــقِ فـــی بَـــحْرِ الوِدادِ

۵ غم این دل بِواتت خورد ناچار

وغـــرنه اوبِـــنی آنـــچِت نَشـادی

۶ نگارا در غم سودای عشقت

تَـــوَکَّـــلْنا عَـــلیٰ رَبِّ العِـــبَادِ

۷ به پیِ‌ماچان غرامت بِسپریمن

غَـــرت یک ویِ‌رَوِشْـــتی از امـا دی

۸ دل حافظ شد اندر چین زلفت

بِـــلَیْلٍ مُـــظْلِمٍ واللّـــهُ هـــادی

۱. سلمیٰ بربود از دو بناگوش دلم هر روز مرا روح من آواز دهد

سَبْی: دل بردن معشوق، عاشق را (منتهی‌الارب)

صُدغَیها: در اصل: صُدغَیْنِ + ها (ضمیر مؤنث) که مطابق قواعد عربی، نون تثنیه در حالت اضافه حذف می‌شود. صُدْغ: آنچه بین چشم و گوش است، و نیز مویی که بر روی آن می‌روید. (صحاح) آنچه از سر به سمت رستنگاه موی صورت فرود می‌آید، و نیز گفته‌اند بین چشم و گوش. جمع: اَصداغ و اَصدُغ (لسان‌العرب) مابین چشم و گوش مردم (منتهی‌الارب) شقیقه، بناگوش (دهخدا، به تلخیص)

۲. به‌رغم دشمنان با او رسانم

اَعادی: جمع‌الجمع؛ عَدُوّ به اَعداء جمع بسته می‌شود و این یک به اعادی. حافظ

به صورت «اَعدا» دارد، مثل:... احباب حاضرند، به اعدا چه حاجت است؟ (۳۴/۹)

۳ـ۴. ای‌که از عشق به سلمیٰ به منت انکاریست
بـــــاید از اوّل آن رویِ نکـــو مـــی‌دیدی
تـا تـرا دل چـو مـنِ دلشـده خـود یکـباره
غـــرقه در دریـــای عشـــق بـه او گـردیدی

تز اوّل: تو از اوّل

بوا دی: باید می‌دیدی

ببوتن: بـودن؛ ظ. بـه مـعنی شـدن (رایـج در کـهن‌ترین مـتون دری) = مـی‌شد، می‌گردید

وَ ای رَه: یکبارگی (هرسه از قزوینی، حاشیهٔ غزل)

تز اوّل: انجوی: ته ز اوّل

۵. غم این دل ترا خوردن بباید   وگـرنه بـینی آن را کـو نشـاید

اوبنی: ببینی (قزوینی، همان‌جا)

انجوی: وابنی

۶. به ربّ بندگانْ خود را سپردیم؛ متن مأخوذ از: عَلَی اللهِ توکَّلْنا، یا عبارات نظیر آن در قرآن کریم (نک. محمد فؤاد عبدالباقی، معجم قرآن، ذیل «توکّلنا».)

۷. به پی‌ماچان غرامت می‌سپاریم   اگـــر یک بـیرهی از مـا بـبینی

پی‌ماچان: (یا: پای‌ماچان) برابر با ترکیب تازی «صفّ‌النِّعال» است (در پارسی بـه صورت ترکیب اضافی «صفِّ نعال»). ثعالبی: صفّ‌النّعال: جای خوار و بی‌مقدار را به پای‌ماچان و کفش‌کَن مانند کنند و گویند: فلان در پای‌ماچان است، نه در صفّ مردان. (ثمارالقلوب، برگردان پارسی ۳۲۲) پای‌ماچو؛ رشیدی. درگاه (دهخدا) رسمی است از صوفیان که اگر کسی گناهی و تقصیری کند او را در صفّ نعال که مقام غرامت است بازدارند، و او هردو گوش خود را چپ و راست بر دست گیرد یعنی گوش چپ را به دست راست و گوش راست را به دست چپ گرفته چندان بر یک پای بایستد که پیر و مرشد عذر او را بپذیرد و از گناهش درگذرد. (برهان) سعد وراوینی: «بفرمود تا دستور را از دست و مسند وزارت به پای‌ماچان ذُلّ و حقارت بردند.» (مرزبان‌نامه ۱، ۶۱) «بـه چنین صغایرْ او را در پای‌ماچان ذلّ و صغار نشـاید افگـندن.» (هـمان ۲۲۰) «جـمله خلایق از صدر و پیشان محفل تا پـایان و پـای‌ماچان، هـمه در حـال یکـدیگر نگـاه کردند.» (همان ۵۱۵) مولانا:

آدم از فردوس و از بالای هفت　　پای‌ماچان از برای عـذر رفت
(مثنوی ۱،۱۰۱)

۸. به شامی تار و ایزد رهنمای است

لیلٍ مُظلِم: شبی تاریک، برگرفته از: کَاَنَّما اُغْشِیَتْ وجوهُهُمْ قِطَعاً مِنَ اللیلِ مُظلِماً... الآیة (یونس ۲۷)

و اللهُ هادی: برگرفته از: و اِنَّ اللّهَ لَهادِ الّذین آمنوا اِلیٰ صِراطٍ مستقیم (حج ۵۴)

تشبیه گیسو و زلف به شب را در اشعار بی‌شمار، از جمله بارها در حافظ، دیده‌ایم، چون:

شب تیره چون سر آرم ره پیچ پیچ زلفش
مگر آن‌که عکس رویش به رهم چراغ دارد



تنها ملمع سه‌زبانهٔ حافظ، و یگانه نمونه از گویش شیرازی در اشعار اوست. اما این گویش نسبت به آنچه امروز می‌بینیم اساساً چیزی دیگر و غیر قابل مقایسه با آن است. و امّا یکی از نمونه‌های ذی‌قیمت از گویش قدیم شیرازی دیوان شاه داعی شیرازی، شاعر عارف (در نیمهٔ دوم سدهٔ نهم) است. او در قسمتی از دیوان خود که «کان ملاحت» نامیده تماماً گویش یاد شده را به کار گرفته است. (دیوان ۲،۳۷۴ـ۴۴۲)

۱ دیدم به خوابْ دوش که ماهی برآمدی
کز عکس روی او شب هجران سر آمدی

۲ تعبیر چیست؟ یار سفرکرده می‌رسد
ای کاج هرچه زودتر از در درآمدی

۳ ذکرش به خیر، ساقی فرخنده‌فال من
کز در مُدام با قدح و ساغر آمدی

۴ خوش بودی ار به خواب بدیدی دیار خویش
تا یاد صحبتش سوی ما رهبر آمدی

۵ فیض ازل به زور و زر ار آمدی به دست
آب خِضِر نصیبهٔ اسکندر آمدی

۶ آن عهد یاد باد که از بام و درْ مرا
هردم پیام یار و خط دلبر آمدی

۷ کی یافتی رقیب تو چندین مجال ظلم
مظلومی ار شبی به درِ داور آمدی؟

۸ خامانِ ره‌نرفته چه دانند ذوق عشق؟
دریادلی بجوی، دِلیری، سرآمدی

۹ آن کو ترا به سنگدلی کرد رهنِمون
ای کاشکی که پاش به سنگی برآمدی

۱۰ گر دیگری به شیوهٔ حافظ زدی رقم
مقبول طبع شاه هنرپرور آمدی

۱. ی: (در: برآمدی، و سر آمدی) موسوم به «ی» بیان خواب است. آن ماه هم که شاعر می‌گوید به خواب دیده، بر طبق نظر روانشاد قاسم غنی، شاه شجاع است. (نک. سخن پایانی.)

۲. تعبیر چیست؟: کذا نیساری؛ چند نسخهٔ اقدم هم همین را دارند. (دفتر دگرسانیها ۲، ۱۴۲۸) قزوینی: تعبیر رفت؛ حافظ در جایی دیگر، قضا را در مورد خواب دیدن،

همین را به کار برده:

دیدم به خواب خوش که به دستم پیاله بود　　　تعبیر رفت و کار به دولت حواله بود

اگرچه همیشه نمی‌توان چنین قیاسهایی کرد، و شاید روال بیت اخیر «تعبیر رفت» را اقتضا کند، گو این‌که روال بیت با «رفت» هموارتر است، حال آن‌که با «چیست» باید گفت که شاعر ابتدا سؤال می‌کند ولی خودش بی‌مقدّمه جواب هم می‌دهد. البته جملهٔ دوم را هم می‌توان سؤالی خواند.

۳. مدام: ایهام به شراب

۴. می‌گوید: ای کاش آن ماه (شخص مورد نظر) هم (که ظاهراً اکنون از دیار خود دور افتاده است) آن را به خواب می‌دید، همچنان‌که من آن ماه را به خواب دیدم، تا شاید بدین وسیله ارتباط میان دل ما و دل او برقرار می‌شد، و او همان گونه که در عالم واقع و در ایام همنشینی با ما راهنمایی‌مان می‌کرد، در عالم ارتباط قلبها و جانها نیز چنین می‌کرد. سخن شاعر بر پایهٔ دُورخوانی افکار و ارتباط میان قلبهاست (چیزی که عرفا به آن معتقد بودند، و شکل امروزین آن تله‌پاتی است.) اگر توسّعی را که این نگارنده در این تفسیر صورت داده است نپذیرید یا آن را غریب تلقی کنید، می‌توان به این بسنده کرد که: ای کاش او شهر و دیار خود را به خواب می‌دید تا در عالم خواب هم مثل ایام مجالست با ما در عالم واقع، همچنان ما را رهبری و رهنمایی می‌کرد. اما من همچنان برآنم که حافظ میان خواب خود و خوابی که برای آن شخص آرزو می‌کند ارتباط و پیوند ایجاد کرده است.

۵. سکندر را نمی‌بخشند آبی　　　به زور و زر میسّر نیست این کار

(دربارهٔ آب خضر و محرومیت اسکندر از آن، نک. ح ۴۰/۹.)

۷. داور: = خداوند، که مطابق قرآن «خیرالحاکمین» و «احکم‌الحاکمین» است. (نک. ح ۱۹۴/۳.)

رقیب (= مراقب و محافظ) از آن روی که از تماس و تقرّب عاشق به معشوق ممانعت می‌کرده ظالم خوانده می‌شده و عاشقْ مظلوم و مقهور جفای او. می‌گوید: اگر حتی یکی از این ستمدیدگان یک شب با آه و ناله‌اش از جور رقیب به درگاه داور شکایت می‌برد محال بود که او تا بدین حد گستاخ و گشاده‌دست شود.

۸. منوچهر مرتضوی بر آن است که بهترین وصف حلّاج همین است که در لخت دوم آمده. (مکتب حافظ ۷۰)

قافیه خلاف قواعد قدماست. (نک. سخن پایانی.)

۹. رهنِمون کردن: رهنمون (صفت مرکّب) نمایندهٔ راه، به عربی: هادی؛ شرفنامهٔ مَنیَری. رهبر، راهبر، مرشد، راهنما (دهخدا، یادداشت مؤلف) مطابق قدیمترین شواهد، «رهنمون» همان رهنما و رهبر است، و «رهنمون شدن» (یا: رهنمون گشتن) یعنی رهنمای کسی شدن؛ ابوشکور بلخی:

چه گفتند در داستان دراز / نباشد کس از رهنمون بی‌نیاز

فردوسی:

همی رفت و پیش اندرون رهنمون / جهاندیده‌ای نام او شیرخون

منوچهری:

خجسته ذوفنونی، رهنمونی / که در هر فن بود چون مرد یک‌فن

(نقل از دهخدا)

حال اگر همین معنی و همین شواهد کهن را ملاک قرار دهیم باید «رهنمون شدن» یا «گشتن» را درست بدانیم، و نه «رهنمون کردن» را. قدیمترین نسخ حاوی غزل حافظ نیز دارند: گشت رهنمون. (نیساری، پیشین ۱۴۲۸) اما قزوینی هم مثل خانلری دارد: کرد رهنمون، در حالی که سایه، ظاهراً با تشخیص درست در مورد اشکال «کرد رهنمون»، ضبط کرده: گشت رهنمون. البته این غیر از «رهنمونی کردن» در این بیت حافظ است:

کاغذین جامه به خوناب بشویم، که فلک / رهنمونیم به پای عَلَم داد نکرد

که کاملاً درست است، زیرا «رهنمونی» با «ی» مصدری یعنی راهنمایی، و فعل مناسب آن هم «کردن» است، و به همین سان «رهنمون شدن» یعنی راهنما شدن، در:

بود که لطف ازل رهنمون شود، حافظ / وگرنه تا به ابد شرمسار خود باشم

توجه باشد که مراد من «رهنمون کردن» به معنیِ راهنما کردن یا رهبر خود قرار دادن (که آن هم در جای خود درست است) نیست. (نک. دهخدا، ذیل همین واژه.) و اما این در حالی است که در همین فرهنگ، در مدخلی دیگر چنین آمده: رهنمون کردن (مصدر مرکّب) راهنمایی کردن، هدایت (یادداشت مؤلف) فرّخی: برفتی جنگجویی را سوی من رهنمون کردی. دومین و آخرین شاهد آن هم بیت حاضر از حافظ است، با «کرد رهنمون». اکنون از آنجا که مدخل اخیر نیز مثل اوّلی دارای عنوان شریف مؤلف فقید است، می‌خواهم با استجازت از روح علّامهٔ نامور جسارت ورزم و عرض کنم: اگر فرض را بر این بگذاریم که در بیت حافظ «گشت رهنمون» درست باشد (که احتمالاً هست) فقط باقی می‌ماند آن یک لخت شاهد فرّخی، که بد نیست

عرض کنم متعلق به یک بند از ترجیع اوست؛ ترجیعی که تمامی لختها در آن مقفاست، و مطلع این بند این است:

چه کرد آن سنگدل با تو؟ به سختی صبر چون کردی؟

چرا یکبارگی خود را چنین خوار و زبون کردی؟

تا آنجا که:

برفتی جنگجویی را سوی من رهنمون کردی

چو گل خندنده گشت، ای بت، مرا گرینده چون کردی؟

(دیوان ۴۰۴)

غرض از ذکر این مقدّمات این است که می‌توان قدری در مورد این شاهد هم تردید کرد و شاید بتوان دو احتمال داد: یکی این‌که «رهنمون کردن» به همان صورت و معنای درست آن یعنی راهنما قرار دادن آمده باشد، و نه راهنمایی کردن؛ دیگر این‌که چون تمامی لختهای شعر مقفا هستند امکان دارد که شاعر در مورد قافیهٔ مذکور قدری تسامح ورزیده باشد. به هر حال، در صورت صحّت هریک از این دو شق، این شاهد هم منتفی خواهد شد، و لذا با سلب اعتبار از این مدخل، تنها همان «رهنمون شدن» (= راهنما شدن، راهنمایی کردن) و «رهنمون کردن» (البته به معنیِ راهنما قرار دادن) باقی خواهد ماند. نتیجه هم قهراً این می‌شود که در بیت حافظ «گشت رهنمون» درست است، نه «کرد رهنمون»، مگر در صورتی که فعل اخیر به معنای راهنما و رهبر قرار داد باشد، که قدری بعید می‌نماید. در هر حال امیدوارم ارباب زبان و ادبْ رهنمون این نگارنده در صحت یا سقم نظر او باشند.

پا به سنگ آمدن: کنایه است از صدمه رسیدن و پیش آمدن مخاطره. (برهان، آنندراج) پیداست که این مخاطره یا صدمه در اِزای ارتکاب خطری یا امری نارواست؛ نصرالله منشی: «عواقب عزیمت را پیش چشم دارد تا پای به سنگ برنیاید.» (کلیله ۵۲) سعدی:

پایی که برنیاید روزی به سنگ عشقی　　　گوییم: جان ندارد یا دل نمی‌سپارد

(دیوان ۱۶۴)

۱۰. از کلام برمی‌آید که شاعر قصد دارد تعلیق بر محال کند، یعنی دیگری اساساً قادر به رقم و قلم زدن به شیوهٔ حافظ نیست. عنصر ثابت در اینجا طبع شاه فضیلت‌پرور است، و عنصر متغیّر، قادر بودن یا نبودن این یا آن بر خلق شعر نیکو. می‌توان آن را مصداق این مثل سایر دانست:

سـفرهٔ انـجیر شـدی صـفروار گر همه مرغی بدی انجیرخـوار
(نظامی، مخزن ۴۴)

* * *

غنی حدس می‌زند که این غزل هم در هنگام دوری شاه شجاع از شـیراز سـروده شده باشد. (تاریخ عصر حافظ ۲۳۶) قراینی بر این امر می‌توان در شعر یافت، چون «یار سفرکرده»، یا بیت ۴ و آرزوی شاعر به این‌که آن «ماه» دیار خود را در خواب ببیند، یا اشارهٔ بیت ۵ به این‌که فیض الهی به زور و زر دست نمی‌دهد، که می‌توان آن را کنایه‌ای به خصم آن «ماه» (ظ. محمود مظفری) دانست، و نـظایر ایـنها، اگـرچـه هـمهٔ ایـنها احتمالاتی است که بر سر آنها نمی‌توان احتجاج و درباره‌شان به قطع و یـقین حکـم کرد.

بنای قافیه بر «ی» و گونه‌هایی از آن همچون بیان خواب، آرزو یا ترجّی و شـرط است، و یک مورد نیز «ی» نکره یا مجهول (ب ۸) که البته عدولی است از قاعدهٔ عدم امکان تقفیهٔ یاءِ مجهول و مـعلوم بـا هـمدیگر. ایـن قـاعده مـعمولاً، بـجز مـواردی استثنایی، رعایت می‌شد. حافظ در معدودی موارد دیگر هم از آن عدول کرده است، مثل غزل ۴۲۷ (آن غالیه‌خط گر سوی ما نامه نوشتی... نک. شرح آن، سخن پایانی.) در جای خود به پاره‌ای از موارد مختلف عدول او از قواعد قافیه اشاره شده است. (ج ۱، ۶۹۰ـ۶۹۱)

۱ سحر با باد می‌گفتم حدیث آرزومندی
خِطاب آمد که: واثق شو به الطاف خداوندی

۲ دعای صبح و آه شب، کلید گنج مقصود است
بدین راه و روش می‌رو که در دلدار پیوندی

۳ قلم را آن زبان نبْوَد که سرّ عشق گوید باز
ورای حدّ تقریر است شرح آرزومندی

۴ الا ای یوسف مصری، که کردت سلطنت مشغول
پدر را بازپرس، آخِر کجا شد مهر فرزندی؟

۵ جهان پیر رعنا را ترحّم در جِبِلّت نیست
ز عشق او چه می‌جویی؟ در او همّت چه می‌بندی؟

۶ همایی چون تو عالی‌قدر، حرص استخوان حیف است
دریغ آن سایهٔ همّت که بر نااهل افکندی

۷ درین بازار اگر سودیست، با درویشِ خرسند است
خدایا، مُنعِمم گردان به درویشیّ و خرسندی

۸ به خوبان دل مده، حافظ، ببین آن بیوفاییها
که با خوارزمیان کردند ترکان سمرقندی

*

۹ به شعر حافظ شیراز می‌رقصند و می‌نازند
سیه‌چشمان کشمیریّ و ترکان سمرقندی

۱. سعدی:

نگارا، وقت آن آمد که دل با مهر پیوندی   که ما را بیش ازین طاقت نمانده‌ست آرزومندی
(غ ۵۳۹)

شاید مقصود خواجه از آن خطابْ این باشد که: چرا به وسایطی بی‌اعتبار چون باد (که خود مظهر پوچی و تهی‌مایگی است) متوسل می‌شوی؟ اصل، یعنی لطف حق، را دریاب و به آن اعتماد کن.

۳. حدّ: بالاترین درجهٔ چیزی (نک. ح ۲۱۸/۲.)

۴. قدری شبیه به بیت سعدی، از غزل پیشگفته:

زهی آسایش و رحمت، نظر راکش تو منظوری　　　زهی بخشایش و دولت، پدر راکش تو فرزندی

خود خواجه:

زبان ناطقه در وصف شوق ما لال است　　　چه جای کلک بریده‌زبان بیهده‌گوست؟

بازپرسیدن: از دو معنی تفقّد کردن و عیادت کردن، اینجا اوّلی مراد است، اگرچه دومی هم، با توجه به امکان بیماری در پدر پیر، دور از ذهن نیست، به‌ویژه که تلمیح به ماجرای یوسف و یعقوب است.

مشغول: کذا نیساری؛ قزوینی: مغرور؛ ضبط خانلری مطابق با قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) است.

۵. رعنا: (عربی: رعناء، مؤنث اَرعَن) ابن‌دُرید آن را از «رَعْن» می‌داند، به معنی دماغهٔ پیش‌آمدهٔ نادر کوه، و زمینی که به شکل آن باشد، جمع آن «رِعان»، و می‌گوید: بصره را از آن روی به صفت «رعناء» می‌خوانند که شباهت به دماغهٔ موصوف دارد. مرد ارعن و زن رعناء یعنی دارای ضعف و خبط دِماغ، چنان‌که در خصوص فردی با این صفت می‌گویند: رَعَنَتْهُ الشَّمسُ = آفتاب به دماغ او آسیب رسانده [به اصطلاح امروز: آفتاب به سرش زده ـ م] و آن را ضعیف و سست کرده است. (جمهرة) رعنا (مأخوذ از تازی) = زن ابله؛ کشّاف زمخشری. زن گول و سست؛ منتهی‌الارب. زن دراز احمق، حَمقاء؛ به معنی اخیر در پارسی برای زن و مرد به یکسان به کار می‌رود، چنان‌که مهراب کابلی (پدر رودابه) در مخالفت با وصلت او با زال می‌گوید:

عروسم نباید، که رعنا شوم　　　به نزد خردمند رسوا شوم

(شاهنامه ۱،۱۵۹)

یعنی خوار و خفیف یا متّصف به بلاهت خواهم شد. ناصرخسرو چند بار «رعنا» را به معنی زن احمق آورده، چون:

تا تو بدین فسونْش به بر گیری　　　این گنده‌پیر جادوی رعنا را

(دیوان ۱۶۷)

«گفت: ای قحبهٔ رعنا، مرا عار باشد با تو جنگ کردن.» اسکندرنامه، نسخهٔ نفیسی (دهخدا، با کاست و فزود) سنایی، به معنی مطلق خودخواه و خودپسند:

نرهی، ای فضولی رعنا　　　جز به بی‌دست و پایی از دریا

(حدیقه ۱۶)

دون رعنا همیشه مضطر به — دست او با دهان برابر به

(همان ۱۸۴)

پیشتر در حافظ «رعنا» را به معانیی چون زیبا و خودآرا دیده‌ایم، ولی این تنها موردی است که آن را به صراحت به معنی زن خودخواه، خودپسند و به معنایی یکسره منفی آورده است.

جِبِلَّت: (عربی: جِبِلَّة) = خلقت (لسان‌العرب) اصل و خلقت و طبیعت (منتهی‌الارب) سنایی، در نعت رسول اکرم:

در جبلّت، جلالت او را بود — با بشارت، رسالت او را بود

(حدیقه ۶۶)

همّت بستن: اینجا توجه کردن، عزم کردن، سعی خود را مصروف کردن؛ عراقی:

روانم نیز دربسته‌ست همّت — که بگشاید درِ راحت‌سرایی

(کلیات ۲۹۸)

(دربارهٔ «همّت» و معانی آن، نک. ح ۱۲/۱۲.)

۶. همای: استعاره از روح بلند و فراروندهٔ آدمی

استخوان: استعاره از متاع بی‌ارزش جهان، یا کالبد استخوانی و قفس‌مانند؛ خواجو:

خلاص ده ز تن تیره روح قدسی را — که آن همای بدین استخوان نمی‌ارزد

(دیوان ۶۹۹)

حیف است: چنین است در قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) نیساری نیز همین؛ قزوینی و سایه: تا کی

۷. نظامی، در تحمید:

سربلندی ده از خداوندی — همتش را به تاج خرسندی

(هفت پیکر ۶)

«ش» به خود نظامی برمی‌گردد، که از خدا برای خود طلب خرسندی می‌کند. ضمناً «همّت» که در بیت ۶ آمده است احتمال تأثر حافظ از نظامی را افزایش می‌دهد.

خرسندی: خرسند به معنی راضی و خشنود و قانع باشد، و کسی را نیز گویند که به قضا رضا داده باشد و به هرچه او را پیش آید شاکر و راضی بوَد. زمخشری در مقدمة‌الادب «قانع» را به خرسند ترجمه کرده است، و در این بیت حافظ نیز «خرسند» در معنی قانع و «خرسندی» در معنی قناعت به کار رفته است [نقل بیت متن]

(یزدگردی، حواشی نفثةالمصدور ۴۱۹) از جنید (ره) پرسیدند: گرامی‌تر مردم کیست؟ گفت: الفقیرالرّاضی [= درویش خرسند]. (ابونصر سرّاج، اللُمع ۲۹۳)

۸ـ۹. بیوفاییهای سمرقندیان با خوارزمیان: شرح کشتارها و غارتهای سپاه تیمور در خوارزم (یورش نخست در زمان حکومت حسین صوفی، و دوم به عهد یوسف صوفی، و چند بار دیگر) در تواریخ، از جمله ظفرنامهٔ نظام شامی، آمده است، چنان‌که بارها امثال این عبارات را در آن می‌بینیم: «سپاه دشمن را علف شمشیر گردانیدند و جمله را هلاک کرده مال و اسباب بغارتیدند [...] هرکرا یافتند غارت کردند.» (۱، ۶۶) «مال و اسباب بی‌حدّ و شمار به غارت آوردند.» اینها مربوط به لشکرکشی اول تیمور به آنجا بود، احتمالاً در ۷۷۴؛ در نوبت دوم (۷۷۵) نیز: «ولایت کات را خراب کرد و اهالی آن را پراگنده گردانید.» (همان ۶۸) اگرچه این بار یوسف صوفی با تقدیم اموال و هدایای جزیل، آتش خشم تیمور را فرونشاند. در نوبت سوم (۷۷۸) هم به همان منوال، و سپاه تیمور چنان مشغول غارت شده بودند که در اطراف او جز ۲۰۰ تن باقی نماندند. (همان ۷۲) در ۷۸۱ هم باز به آنجا هجوم برد: «غارتیدند و اسیر گرفتند و آن موضع را زیر و زبر گردانیدند.» (همان ۸۱) در هر حال او به هیچ جا نرفت مگر کشتار و تالان هولناک به راه انداخت.

حافظ و تیمور: خواجه شاهد یورش نخست تیمور به پارس و شیراز (در ۷۷۹) بود، لیکن عمر او به یورش سهمگین او در بار دوم و قتل عام مظفریان وفا نکرد. باستانی پاریزی: در ذی‌حجّهٔ ۷۷۹ شیراز بدون مقاومتی به تصرف تیمور درآمد. او خیال داشت که در فارس بیشتر بماند، اما در همین وقت خبر رسید که توقتمش خان به ماوراءالنهر لشکر کشیده است و اوضاع سمرقند، پایتخت تیمور، آرام نیست. بدین جَهت بلافاصله به فکر بازگشت افتاد. ملاقات حافظ و تیمور [اگر واقعیت داشته باشد ـم] در همین سال و همین سفر تیمور بوده است. (شاه منصور ۱۰۶ـ۱۰۷) برخی حافظ‌پژوهان این بیت خواجه را:

کجاست صوفی دجّال‌کیش ملحدشکل؟ بگو: بسوز، که مهدی دین‌پناه رسید

دربارهٔ تیمور می‌دانند و «مهدی دین‌پناه» را در برابر او کنایه از منصورشاه (که شعر در ستایش او و پیروزی اوست). «صوفی» را نیز کنایتی از صوفی‌نمایی او و تشرّف صوری‌اش به محضر شیخ زین‌الدین ابوبکر تایبادی می‌انگارند، که فقط محتمل است، نه بیش. نیز در این بیت حافظ:

به صبر کوش تو، ای دل، که حق رها نکند چنین عزیز نگینی به دست اهرمنی

«نگین» را استعاره از شیراز و «اهرمن» را تیمور دانسته‌اند. قطعه‌ای هم هست که در خانلری و قزوینی و اغلب طبعهای دیگر نیست، ولی در نسخه‌ای ظاهراً از سدهٔ یازدهم آمده. عبدالرزاق کرمانی هم در تذکره در مناقب حضرت شاه نعمت‌الله ولی می‌گوید بعضی از آن از حافظ است:

بی‌خبری، ای دل، از آن و از این	چشم خرد بازگشا و ببین
نیم‌تنی ملک سلیمان گرفت	گشت یقینی شهِ روی زمین
پای نه و چرخ به زیر رکاب	دست نه و ملک به زیر نگین
ملک خدای است و خدا می‌دهد	کیست که گوید که چنان یا چنین؟

(مجموعه در ترجمهٔ احوال شاه نعمت‌الله ولی کرمانی ۱۲۳) آیا عبدالرزاق می‌خواسته نعمت‌الله را (که ظاهراً شعر را از او می‌دانستند) به دلیل روابط حسنهٔ وی با تیمور از سرودن این هجوگونه تبرئه کند؟ ضمناً او معلوم نکرده چه قدر و کدام ابیات این قطعهٔ چهاربیتی از حافظ است. این قطعه با برخی تفاوتها در دیوان حافظ، به اهتمام احمد مجاهد (نسخهٔ فریدون میرزای تیموری) به نام حافظ آمده. (۷۵۷) البته در صحت و اعتبار بسیاری از اشعار آن تردید هست. معین صورتی تعدیل یافته را از آن، بدون ذکر معلولیتها نقل کرده است. (حافظ شیرین‌سخن ۲۶۹) غنی احتمال داده از حافظ باشد. (تاریخ عصر حافظ ۳۸۸ـ۳۹۰) حکایاتی هم نقل شده، مثل پناه بردن حافظ به تیمور بر اثر فقر، و خرده‌گیری امیر از او از بابت بخشیدن سمرقند و بخارا و جواب حافظ، که احتمالاً از حکایات افواهی است که معمولاً دربارهٔ مشاهیر محبوب ساخته شده. زرین‌کوب ظاهراً «ترک سمرقندی» را (در ۴۶۱/۳) تیمور گرفته و تحلیلی غریب دارد در این‌که حافظ در اواخر عمر از پریشانیهای روزگار و انحطاط مظفریان و درگیریهاشان با هم، احتمالاً دل به تیمور بسته تا بیاید بلکه به زور شمشیر امن و آرام را دوباره برقرار بدارد. (از کوچهٔ رندان ۶۷)

و اما دربارهٔ بیت «به خوبان دل مده...»، قزوینی آن را در متن ندارد و فقط بیت «به شعر حافظ شیراز...» را متن قرار داده، ولی در حاشیه نوشته: «گویا در حقیقتْ خواجه بیت مقطع را ابتدا به همین نحو فرموده بوده و بعدها به بیت متن تبدیل کرده است، چه مورخ مشهور قریب‌العهد با حافظ، عبدالرزاق سمرقندی، در کتاب مطلع السعدین و مجمع البحرین در ذیل حوادث سنهٔ ۷۸۱ تصریح کرده که خواجه این غزل را با همین مقطع یعنی: به خوبان دل مده... در اشاره به فتح خوارزم به دست امیر تیمور در اواسط سنهٔ هفتصد و هشتاد و یک و نهب و تخریب آن بلده [...] فرموده است [...] و سپس

به عللی که معلوم نیست و شاید پس از ورود امیر تیمور به فارس آن بیت را به بیت متن، که مطابق با اکثریت نسخ متداولهٔ آن دیوان است، بدل کرده است.» (دیوان، ح غ ۴۴۰) زرین‌کوب در بحثی دربارهٔ تغییری که احتمالاً شاعر در شعر خود داده است می‌پرسد: «آیا یک مصلحت وقت حافظ را نسبت به این غارتگر جانها خاضع می‌کرد؟ از فرسنگها فاصله بر ویرانی و غارت خوارزم اشک می‌ریخت؛ اما در اصفهان، که با موطن وی فاصله‌ای چندان نداشت، از کلّه‌منارهای این وحشی چیزی نمی‌توانست بگوید.» (از کوچهٔ رندان ۱۶۰ـ۱۶۱) و اما خانلری، چنان‌که ملاحظه می‌کنید، صورت اولیهٔ بیت را اصل و اصیل دانسته و متن قرار داده، لیکن صورت احتمالاً مبدّل آن را برای رعایت احتیاط پس از علامت ستارهٔ جداسازنده آورده است.



غنی احتمال می‌دهد که غزل خطاب به سلطان زین‌العابدین، پسر و جانشین شاه شجاع، باشد. (تاریخ عصر حافظ ۳۶۸ م و ح) اما این بندهٔ نگارنده هرچه در غزل جستجو می‌کند دلیلی قانع‌کننده بر این‌که حتی به طریق احتمال بتوان چنین گفت نمی‌یابد. هرچه هست در مذمّت جهان و غرّه شدن به ناز و نعمت و دولت اینجهانی، فراموش کردن ارزشهای بشری و عواطف انسانی است و ترغیب به رضای خاطر و کنج امن و فراغ درویشی.

۱ چه بودی ار دل آن یار مهربان بودی؟
که حال ما نه چنین بودی ار چنان بودی

۲ گَرَم زمانه سرافراز داشتی و عزیز
سریر عزّتم آن خاک آستان بودی

۳ به خواب نیز نمی‌بینمش، چه جای وصال؟
چو این نبود و ندیدیم، باری آن بودی

۴ بگفتمی که چه ارزد نسیم طُرّهٔ دوست
گرم به هر سر مویی هزار جان بودی

۵ برات خوشدلی ما چه کم شدی، یا رب
گرش نشان امان از بدِ زمان بودی؟

۶ ز پرده کاج برون آمدی چو قطرهٔ اشک
که بر دو دیدهٔ ما حکم او روان بودی

۷ اگر نه دایرهٔ عشق راه بربستی
چو نقطه حافظ سرگشته در میان بودی

۱. اثیر اخسیکتی:

دوش گفتی: اثیر از آن من است نه چنین بودی ار چنان بودی

(دیوان ۲۷۳)

۲. شاعر، ارج و عزّت خود را در روزگار خویش نه از خود بلکه از سر بر خاک درِ دوست سودن می‌داند. این خود یکی از اشتراکات فرهنگ گذشتگان ما بوده است، به‌ویژه آنان که الفتی با معالم عرفان داشته‌اند.

۳. این هم از موارد فراوان ابراز نومیدی او و از آن چیزی است که به زبان شعرْ وصال یا وصل و به زبان تصوف وحدت با حق خوانده می‌شود؛ ناصر بخارایی:

چون انتهای رای تو روشن نمی‌شود هرکس نشان ز منزل وصلت چرا دهند؟

(دیوان ۲۷۳)

(برای برخی نمونه‌های مشابه در حافظ، نک. ح ۱۶۶، و: ح ۱۹۱/۳.)

می‌گوید: حالا که امکان وصال نیست، ای کاش دست کم خواب بود.

قزوینی بیت را ندارد، چون داخل غزل بعدی شده است.

۴. می‌گوید: اکنون قادر به بیان ارزش یک نفحه از گیسوی او نیستم؛ وقتی می‌توانستم که هر سر مویم هزار جان می‌داشت و من با یکچنین توانی قادر به گفتن آن بودم. در حقیقت تعلیق بر محال است. (درست نظیر این است بیت ۴ از غزل همروال ۴۳۳.)

۵. برات: نک. ح ۱۷۸/۳.

۶. پرده: پردهٔ استتار و اختفا، با ایهام به پرده‌های هفتگانهٔ چشم، که اشک از آنها بیرون می‌آید. به همین دلیل است که اشک عاشق را به ایهام «پرده‌در» یعنی افشاگر راز می‌خوانند:

اشک حرم‌نشین نهانخانهٔ مرا — زان سوی هفت پرده به بازار می‌کشی

امیرحسن دهلوی، با نظیر همین ایهام:

چشم مستت قصد هشیاری کند — دم به دم در پرده خونخواری کند

(دیوان ۱۱۵)

روان: ایهام: الف. نافذ و اجراشدنی (به قرینهٔ حکم) ب. جاری و ریزنده

۷. چندان‌که بر کنار چو پرگار می‌روم — دوران چو نقطه ره به میانم نمی‌دهد

حافظ چندین بیت با مضمون پرگار، دایره، نقطه، سرگردانی یا سرگشتگی دارد. گاه خود را چون نقطه در میان دایره‌ای با محیط مسدود چون موجودی اسیر تصویر می‌کند، و گاه مثل بیت متن و بیت اخیر می‌گوید: دایره چنان بسته است که او بخت آن ندارد تا چون نقطهٔ میانی در درون دایرهٔ عشق قرار گیرد و از سرگردانی برهد. (نک. ح ۸۷/۵، و ۱۸۸/۲.)



غزل دارای وحدت کامل بر حول محور حسرت از نابرخورداری از لطف محبوب، و نیز عدم امکان وصال است. در چنین بافتی، اگر هم شاعر از جفای زمان شکوه می‌کند، آن را باید مرتبط به موضوع دانست، چه «اجل به ره عمرْ رهزن امل است» (۴۶/۵) و:

دریغ مدت عمرم که بر امید وصال — به سر رسید و نیامد به سر زمان فراق

در آخر هم دیدیم که او خود را خارج از دایرهٔ عشق می‌انگارد.

ردیف هم، که مختوم به «ی» در معنای آرزو و حسرت است، طبعاً نقش و تاثیری آشکار در یکپارچگی شعر دارد. (نیز دربارهٔ برخی شباهتهای این غزل با غزل بعدی، نک. ح ۴۳۳، سخن پایانی.)

۱ به جان او،که گرَم دسترس به جان بودی
کـــمینه پـــیشکش بـــندگانْش آن بـــودی
۲ اگـــر دلم نشـدی پـای‌بند طُـرّهٔ او
کـی‌ام قـرار دریـن تـیره خـاکـدان بـودی؟
۳ به رخ، چو مهر فلک بی‌نظیرِ آفاق است
بـه دل، دِریـغ کـه یک ذرّه مـهرْبان بـودی
۴ بگفتمی که بها چیست خاک پـایش را
اگـــر حـیات گـرانـمایه جـاودان بـودی
۵ درآمدی ز درم کاجکی چو لَـمعهٔ نـور
کـه بـر دو دیـدهٔ مـا حکـم او روان بـودی
۶ به بندگی قدش سـرو مـعترف گشـتی
گـرش چـو سـوسن آزاده ده زبـان بـودی
۷ ز پرده نـالهٔ حـافظ بـرون کـی افـتادی
اگـر نـه هـمدم مـرغان صبح‌خوان بـودی؟

۱. دسترس به جان نداشتن: سعدی:

چکنم، دست ندارم به گریبان اجـل تا به تن در ز غمت پیرهن جان بدرم
(غ ۳۸۳)

ناصر بخارایی:

آرزو می‌کندم پـیش قـدمهای تـو مـردن دارم این رای، ولیکن نرسد دست به جانم
(دیوان ۳۴۱)

۲. تیره: ایهامی به سیاهی طرّه دارد.

شاعر اساساً انگیزهٔ زندگی اینجهانی و تاب آوردن خود در عـالم خـاک را تـعلّق خاطر به یار و اسارت شیرین در شکن طرّهٔ او مـی‌دانـد. بـیتی ژرف است و گـویای گوشه‌ای از دلبستگیهای گذشتگان ما.

۳. برای نمونه‌هایی از مضامین بر گِرد مهر و ذرّه، نک. ح ۳۵۱/۷.

۴. این زندگی کوتاه برای بیان ارزش خاک پای دوست بسنده نیست؛ آن را حیات ابدی باید. (نظیر ۴۳۲/۴ است، با اندک تغییری در عناصر بیت.)

۵. لَمعه: یک بار درخشیدن و برق زدن (نک. ح ۴۲۴/۶.)

روان: در لخت اول از بیت ۶ از غزل قبلی آمده: ز پرده کاج برون آمدی چو قطرهٔ اشک؛ در آنجا واژهٔ «روان» به طور مشخص ایهام به اشک جاری داشت، اما معلوم نیست در بیت حاضر چگونه و به دست چه کسی تغییر یافته که هم ایهام «پرده» فوت شده، و هم «روان» قدری به زحمت می تواند افادهٔ ایهام به اشک کند. من قدری بعید می‌دانم که خود خواجه با آن همه دقت و تسلط به همهٔ جوانب چنین کرده باشد. در جای خود دیده‌ایم که در غزلهای کاملاً همروال دیوان تا چه حد تغییر و تبدّل و تداخل روی داده است، و شاید مورد حاضر هم یکی از آنها بوده باشد.

۶. سوسن آزاد ده‌زبان: خود خواجه:

ز مرغ صبح ندانم که سوسن آزاد	چه گوش کرد که باده زبان خموش آمد

سوسن ده‌زبان، عطار:

چون سوسن ده‌زبان درین سِرّ	می‌دار زبان و بی‌سخن باش

(دیوان ۳۲۴)

سوسن ده‌زبان گاه در اشعار با دید مثبت نگریسته شده، مثل بیت متن و چند مورد دیگر در اشعار خواجه، گاهی هم منفی، بدین گونه که ده‌زبان بودن آن حمل بر زیاده‌گویی یا نفاق شده است؛ مثلاً خواجو دارد:

گر به زبان‌آوری سوسن آزاده‌ای	برخیِ آزاده‌ای کو نبود ده‌زبان

(دیوان ۳۱۸)

(یعنی من به فدای آزاده‌ای که ده‌زبان نباشد.) نیز خود حافظ:

صد بار بگفتی که: دهم زان دهنت کام	چون سوسن آزاده چرا جمله زبانی؟

(نیز نک. «سوسن» در: ح ۴۴/۶.)

۷. از پرده برون افتادن: احتمالاً ایهام: الف. فاش شدن؛ ب. از هنجار و سامان یا کوک خارج شدن (نک. ح ۲۶/۴.)



این غزل نیز با غزل قبلی یکی از زوجها یا دوگانه‌های همروال را در دیوانهای کنونی تشکیل می دهد، و آخرین مورد از این دست است. این نگارنده پیشتر در بحثی

کلّی دربارهٔ این زوجها، که در اشعار حافظ تعدادشان به صورتی غیرعادی زیاد است، سخن گفت، و با توجه به خلطها و تداخلهای موجود، احتمال داد که بیشتر این دوگانه‌ها در اصلْ یک شعر بیش نبوده و در خلال ایام به دو تا بدل شده باشند. (نک. ح ۴۲۶، سخن پایانی. شعر اخیر در طبع قزوینی به دو غزل بدل شده است.) البته بعید می‌دانم که دو غزل حاضر مشمول این‌گونه تبدّلات بوده باشد، زیرا مطابق ثبت نیساری، غزل قبلی در ۳۳ و فعلی در ۳۸ نسخهٔ خطی آمده و پاره‌ای تفاوتهای معنایی و مضمونی هم در ساختار این‌دو به چشم می‌خورد که آنها را به عنوان دو شعر جداگانه به نظر می‌آورد. چاپها هم در خصوص این‌دو با هم تفاوت کلّی و مهمی ندارند و اختلافشان تنها در برخی موارد جزئی و موردیِ مرسوم است. با وجود این به‌گمانم این زوج همروال نیز از پاره‌ای خلطها و تبدیلها مصون نمانده، مثلاً مطابق قزوینی بیت ۳ از غزل قبلی (به خواب نیز نمی‌بینمش...) داخل غزل حاضر شده. در مورد بیت ۶ از غزل قبلی هم توضیح دادم که با ایجاد تغییری ظاهراً ناخوب، در غزل حاضر نیز در ردیف ۵ قرار گرفته، به علاوهٔ پاره‌ای شباهتها میان این‌دو، که شاید معلول یکسانی ردیف و قافیه و شاید سلیقهٔ شاعر بوده باشد، مثلاً در غزل قبلی در بیت ۴ گفت که: اگر هر سر مویم هزار جان داشت می‌توانستم ارزش بوی طرّهٔ او را بازگویم، و اینجا هم در بیت ۵ قایل به این است که اگر حیات جاوید داشتم ارزش خاک پایش را بیان می‌کردم.

و اما اگر قرار بر سنجش این دو غزل از نظر ارزش شعری و وزن هنری باشد به نظرم غزل حاضر کمابیش برتر از شعر پیشین است.

۱ چو سرو اگر بخرامی دمی به گلزاری
خورد ز غیرت روی تو هر گلی خاری

۲ ز کفرِ زلف تو هر حلقه‌ای و آشوبی
ز سحرِ چشم تو هر گوشه‌ای و بیماری

۳ مرو چو بخت من، ای چشم مست یار، به خواب
که در پی است ز هر سویت آه بیداری

۴ نثار خاک رهت نقد جان من، هرچند
که نیست نقد روان را برِ تو مقداری

۵ دلا، همیشه مزن راه زلف دلبندان
چو تیره‌رای شدی، کی گشایدت کاری؟

۶ سرم برفت و زمانی به‌سر نرفت این کار
دلم گرفت و نبودت دل گرفتاری

۷ چو نقطه گفتمش اندر میان دایره آی
به خنده گفت که: ای حافظ، این چه پرگاری؟

۲. کفر زلف: زلف و همانندهای آن نماد تیرگی و کثرت، و نیز استتار و اختفاست. (نک. ح ۲۰۵/۴.)

حلقه: ایهام میان شکن و چین زلف و حلقهٔ عارفان و اهل دل، ایهامی که چند بار در حافظ آمده، مثل: دوش در حلقهٔ ما قصهٔ گیسوی تو بود... (۲۰۴/۱)

سِحر: سقیم یا بیمار خوانده می‌شود، و سحر چشم یار هم به جای درمان کردن، بیمار می‌کند:

چشم جادوی تو خود عین سواد سحر است لیکن این هست که این نسخه سقیم افتاده‌ست
(نک. ح ۳۸/۲.)

گوشه: ایهام به گوشهٔ چشم (نک. ح ۳۹/۴.)

۳. ت: آن را، هم می‌توان شناسهٔ مفعولی (= تو را) گرفت، و هم شناسهٔ اضافی متعلق به «پی» (= پی‌ات).

۴. نقد روان: ایهام میان پول، سکه یا زر رایج و جاری و معتبر، و جان و روح (نک. ح ۷۱/۴.)

۵. تیره: ایهام به سیاهی زلف یا طرّه، که نظیر آن را در این بیت او دیدیم:

اگـــر دلم نشـــدی پـــای‌بند طـرّهٔ او   کی‌ام قرار درین تیره خاکدان بودی؟

گشادن: ایهام به باز شدن چین و شکن زلف؛ نظیر آن در «گشاد» در:

گرچه افتاد ز زلفش گرهی در کارم   همچنان چشم گشاد از کرمش می‌دارم

راه: چنین است در قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) قزوینی: لاف، که گمان نمی‌کنم موجّه باشد. سایه و نیساری: رای، که نسخه‌های بعدی و قدیم مؤید آن‌اند، ضمن این‌که با «تیره‌رای» می‌خوانند. (در مورد ضبط نسخ، نک. دفتر دگرسانیها ۱۴۶۶،۲.)

۶. دل گرفتاری: قزوینی، سایه و نیساری: غم گرفتاری؛ مطابق ثبت جناب نیساری، دقیقاً هر سه نسخهٔ اقدم مؤید «دل»اند: ایاصوفیه ۸۱۳ (که «دلی» دارد، که آن هم تحریف «دل» است) حیدرآباد ۸۱۸ و اصغر مهدوی ۸۲۱؛ با این حال ایشان «غم» را متن قرار داده‌اند؛ چرا؟ آیا «دل» غرابتی دارد؟

۷. اندر میان دایره آمدن: دقیقاً همان «در پرگار آمدن» است = رام شدن، تمکین کردن، و تحت تسلّط درآمدن؛ سنایی، دربارهٔ امر «کُن»:

کـــرد یک امـــر، جـمله را دادار   هـــمگنان آمـــدند در پـــرگار

(حدیقه ۴۴)

پرگار: در دهخدا\برای معنی حیله و نیرنگ، فقط بیت حاضر و نیز این بیت از حافظ به شاهد آمده:

گر مساعد شودم دایرهٔ چرخ کبود   هم به دست آورمش باز به پرگار دگر

قزوینی در حاشیهٔ غزل متن، ضمن ذکر این‌که تصحیح قطعی مصرع آخر برای ایشان میسّر نشده، با تردید نوشته‌اند: گویا خواجه کلمهٔ «پرگار» را در یک معنی دیگری غیر معنی افزار معروف نیز استعمال کرده است، شاید به معنی مکر و حیله و افسون. این تردید شاید منبعث از روح دقت علّامه باشد، وگرنه در متون بسیار آمده. برای مثال، نظامی از زبان سمنار معمار، پس از اطلاع از وعده‌های نعمان می‌گوید: اگر پیشتر خبر داشتم:

نـــقش ایـــن کـارگاه چـینی‌کار   بـــهترک بستمی دریـن پـرگار

(هفت پیکر ۶۱)

که گذشته از معنای افزار مشهور، به معنایی چون شگرد، صنعت، مهارت و فوت و فن آمده است. ماهان گوشیار، که پس از تبدیل پریروی محبوب دل او به هیولا حیرت‌زده است:

گفت با خویشتن: عجب کاریست — این چه پیوند و این چه پرگاریست؟

(همان ۲۶۴)

در جایی دیگر، دو دربان پری‌پیکر به جوانی که به جای ورود از درِ باغ، دیوار را شکافته و از آن به درون آمده است اعتراض‌کنان می‌گویند:

تا تو ای نقب‌زن، درین پرگار — در گذاری، درآیی از دیوار

(همان ۲۹۶)

که باز به نظر می‌رسد در حدود همان معنی باشد. غنی دو معنی پیشنهاد می‌کند: یکی جمعیت و اسباب و سامان، و دیگر چنبر و طوق (یادداشتها۶۳) که به گمانم هیچ‌کدام تناسبی با این واژه در بیت حافظ ندارد.

سرانجام، گمان این نگارنده آن است که حیله و نیرنگ مذکور در دهخدا۱ و معنای حدسی قزوینی، معنای اصلی واژه نبوده و برای آن قدری غلیظ باشد بلکه همان معانی که ذکر شد، و حد اکثر چیزی چون لطائف‌الحیل برای آن مناسب باشد، گو این‌که میان اینها و معنای مکر و حیله و نیرنگ نیز چندان فاصله‌ای نیست، زیرا عملاً واژه‌هایی چون چاره، صنعت، و خود «حیله» (در اصل: چاره) به مرور از معنی مثبت به منفی گراییده‌اند. در مورد «پرگار» نیز از آنجا که استفاده از آن در کارهای دقیق و پیچیده مستلزم مهارت است امکان داشته همان تحولی روی داده باشد که در باب واژه‌های یاد شده.

چه پرگاری: چه پرگاری است. پیداست فعل ربطی به ضرورت قافیه حذف شده است.

۱ شهریست پرظریفان، وز هر طرف نگاری
یاران، صلای عشق است، گر می‌کنید کاری

۲ چشم جهان نبیند زین تازه‌تر جوانی
در دست کس نیفتد زین خوبتر نگاری

۳ جسمی که دیده باشد کز روحش آفریدند؟
زین خاکیان مبادا بر دامنش غباری

۴ چون من شکسته‌ای را، از پیش خود چه رانی
کِم غایت توقّع، بوسیست یا کناری؟

۵ می بیغش است، بشتاب، وقتی خوش است، دریاب
سال دگر که دارد امّید نوبهاری؟

۶ در بوستان حریفان، مانند لاله و گل
هریک گرفته جامی، بر یاد روی یاری

۷ چون این گره گشایم؟ وین ریش چون نمایم؟
دردی و صعب دردی، کاری و سخت کاری

۸ هر تاره موی حافظ در دست زلف شوخیست
مشکل توان نشستن در این دیار، باری

۱. عراقی:

تا چند عشق بازیم بر روی هر نگاری؟ چون می‌شویم عاشق، بر چهرهٔ تو باری
(کلیات ۲۷۷)

کار: حافظ در چند مورد آن را در ارتباط با معشوق و می با بار خاص و طنزی به کار برده است، چیزی نظیر عمل نمایان و کار کارستان، همچون:

به هرزه بی می و معشوق عمر می‌گذرد بطالتم بس، از امروز کار خواهم کرد

این مورد هم مثل آن است.

۳. جسمِ آفریده از روح: فردوسی دربارهٔ تهمینه:

روانش خِرد بود و تن جان پاک تو گفتی که بهره ندارد ز خاک
(شاهنامه ۱۷۴،۲)

عراقی:

نگارا، جسمت از جان آفریدند ز کفر زلفت ایمان آفریدند

(کلیات ۱۹۳)

سعدی:

هرگز نبود جسم بدین حسن و لطافت گویی همه روح است که در پیرهن است آن

(غ ۴۴۵)

در باب لخت دوم، بیتی لطیف هست از شاعری عبدالمجید نام:

اگرچه گرد برانگیختی ز هستی من غباری از منِ خاکی به دامنت مرساد

(نقل از دیوان، طبع خلخالی، مقدمه، کو و لا) ناصر بخارایی (که ظاهراً از عبدالمجید گرفته):

اگر به خواری شد خاک راه او ناصر ز خاک راه غباری به دامنش مرساد

(دیوان ۲۲۳)

گرچه مهرت ز ما برآرد گرد هیچ گردی به دامنت مرساد

(همان ۲۲۴)

جسمی که دیده باشد...: قزوینی: هرگز که دیده باشد جسمی ز جان مرکب. سایه و نیساری: جسمی که دیده باشد از روح آفریده. سایر چاپها هم چیزی میان اینها دارند. ضبط خانلری مطابق است با قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) و یکی از قدیمترینها (طوپقاپو ۸۲۲). اما جناب نیساری دست به التقاط از نسخ، آن هم ظاهراً نه چندان قدیمی، زده‌اند. این بنده درنمی‌یابد که ضبط خانلری چه عیب و عواری دارد که باید این همه نسخ را در پی ضبطی دیگر زیرورو کرد؛ وانگهی نمی‌فهمد در تبدیل جملهٔ دارای فعل به عبارت حاوی وجه وصفی، چه برتری آشکاری نهفته است.

۴. بیت به نظرم طنزآمیز می‌آید، چون می‌توان پرسید: مگر بوس و کنار خواستن از معشوقْ توقع کمی است؟ بیش از «کنار» (= هماغوشی) چه می‌توان خواست؟

۶. سلمان، به صورت «بر گل شراب خوردن» که همان است:

بر یاد روی جانان، می می‌خوریم و الحق ذوقی تمام دارد، بر گُل شراب خوردن

(دیوان ۲۵۹)

(«بر یادِ» نیز در هردو هست.)

بر یاد کسی باده خوردن: همان «به شادی کسی» یا «به سلامتی کسی خوردن» است. (نک. ح ۴۶۳/۷.)

۷. ریش: (در قدیم به یاءِ مجهول، امروز معلوم) اینجا اسم = جراحت، زخم؛ به صورت صفت (= زخمی، مجروح، افگار) هم به کار می‌رود. در قدیمترین فرهنگها نیامده، هرچند از قدیمترین زمانها به کار می‌رفته است. در اوستا raešah (زخم، جراحت) از ریشهٔ raeš، rešyat (مجروح کردن) پهلوی rêš، rêšîtan هندی باستان ریشه rêš، rêšat (زخمی شدن) سعدی: «مصلحت ندیدم از این بیش ریش درونش را به ملامت خراشیدن و نمک پاشیدن.» (گلستان ۷۲) (معین، حاشیهٔ همین واژه در برهان) هم او:

سعدی، نهفته چند بماند حدیث عشق — این ریش اندرون بکند هم سرایتی

(غ ۵۳۱)

پیشتر «ریش» را به معنی صفتی در این بیت داشتیم:

اشکم اِحرام طواف حرمت می‌بندد — گرچه از خون دل ریش دمی طاهر نیست

(نیز نک. ح ۷۱/۲.)

صعب: در کهن‌ترین ادوار ادب دری به معنی معادل «سخت» و در موارد فراوان به جای آن می‌آمد. (نک. ح ۲۲۵/۲.)

قزوینی و سایه هم بیت را دارند، اما نیساری آن را اضافه بر متن خوانده. متن برگزیدهٔ ایشان برگرفته از دو نسخهٔ بریتیش میوزیم ۴ـ۸۱۳ و حیدرآباد ۸۱۸است که بیت را ندارند. این در حالی است که قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) آن را دارد، و خانلری هم از حکم نسخه‌ها پیروی کرده. اما با اندک توجهی به ساختار معناییِ شعر و فضای شاد و لحن شوخ و شنگ آن، بیت به هیچ روی در آن جا نمی‌افتد. چنین شعری را با گره، درد و زخم چه کار؟

۸. تاره مو: = تار مو (نک. ح ۳۲/۱.)

باری: اینجا = به هر حال

تاره موی: قزوینی، سایه و نیساری: تار موی؛ این در حالی است که قدیمترین نسخ (آن هم چهار نسخهٔ اقدمِ پیاپی) دارند: تاره موی. مگر این وجه عیبی دارد؟ مگر در غزل ۳۲ نگفته: زلفت هزار دل به یکی تاره مو ببست؟ چرا باید به حکم قاطع قدیمترین نسخ وقعی نگذارد و بدون دلیل متوسل به نسخ متأخر شد؟ آیا این مغایر با روش علمی تصحیح متن نیست؟

شوخیست: قزوینی، سایه و نیساری: شوخی (بدون «است») خانلری از قدیمترین نسخه (پیشگفته) پیروی کرده است، و مشکلی هم ندارد.

❊ ❊ ❊

پیشتر شعر را دارای فضایی کاملاً شاد و شوخ خواندم بجز بیت ۷ که تناقضی با کلّ پیکر شعر پدید می‌آورد. توجه داشته باشیم که اگر در بیت ۴ خود را «شکسته» می‌خواند از باب طنزی است که درباره‌اش توضیح دادم.

توصیفات شعر، هیچ شهری را بجز موطن مألوف شاعر به نظر نمی‌آورد، زیرا نوعاً شبیه اوصافی است که در دیگر اشعارش برای شیراز آورده است، به‌ویژه شاهدان و زیبارویان نمکین آن، که در فضایی بهاری در کوی و برزن در آمد و شدند و پیش چشم شاعر نظرباز زیبابین به اصطلاح «دفیله می‌روند». در شعری دیگر (در بیتی مطابق قزوینی) خواندیم: شهریست پر کرشمه، حوران ز شش جهت... یا در همین طبع حاضر و غیر آن داشت: شیراز معدن لب لعل است و کان حسن...، که در اینجا هم نظیر آن را در مطلع و مقطع می‌بینیم. به راستی با این‌گونه شعرها معلوم می‌شود که چرا خواجه از بیرون شدن از شیراز تا بدان حد اکراه داشت، و چرا در آن دو سال اقامت اجباری در یزد آن قدر قَلَق یا بدقِلِقی نشان می‌داد.

شاعر در مطلع از «عشق» گفت. اما این نه از سنخ عشق همیشگی و عارفانه است، چه فضای موصوف در شعرْ جایی برای چنان عشقی نیست؛ غزل هم کمترین نشانی از عرفان ندارد. بنا بر این، «عشق» در اینجا چیزی است از شمار «عشقبازی»، از آن دست که زر و سیم یا به قول خودمان پول می‌طلبد، عشقی که در تغزّل و تشبیب‌های روزگار چکامه‌های مدحی هم فراوان آمده است.

۱ ترا که هرچه مراد است در جهان داری
چه غم ز حال ضعیفان ناتوان داری؟

۲ بخواه جان و دل از بنده و روان بستان
که حکم بر سر آزادگان روان داری

۳ میان نداری و دارم عجب که هر ساعت
میان مجمع خوبان کنی میانداری

۴ بیاض روی ترا نیست نقش درخور، از آنک
سوادی از خط مُشکین بر ارغوان داری

۵ بنوش می، که سبکروحی و لطیف، مدام
علی‌الخصوص در این دم که سر گران داری

۶ مکن عِتاب ازین بیش و جور بر دل ما
بکن هرآنچه توانی، که جای آن داری

۷ به اختیارت، اگر صد هزار تیر جفاست
به قصد خون من خسته در کمان داری

۸ بکَش جفای رقیبان مدام و جور حسود
که سهل باشد اگر یار مهربان داری

۹ به وصل دوست گرت دست می‌دهد یک دم
برو که هرچه مراد است در جهان داری

۱۰ چو گل به دامن ازین باغ می‌بری، حافظ
چه غم ز ناله و فریاد باغبان داری؟

۱. سیف فرغانی دو غزل همروال این دارد، که یکی این است:
تویی که عارض رخسار دلستان داری   دلم به غمزه ربودی و قصد جان داری
(دیوان ۲، ۱۷۲؛ برای دومی، نک. همان ۲۰۷.)
۲. روان: ایهام: الف. جاری یا اجراشدنی؛ ب. جان و روح؛ ج (به احتمال) زود، سریع، همچنان‌که در بیت ناصر بخارایی:

جان دهد ناصر روان در پای یـار　　　از ره یـاری، ولیکـن یـار کـو؟
(دیوان ۳۶۷)

این معنی در دیگر اشعار حافظ هم آمده، واضحتر از همه در:

در خرابات مغان گر گـذر افـتد بـازم　　　حاصل خرقه و سجّاده روان دربـازم
(نک. ح ۳۲۷/۱.)

۳. میان نداشتن در عین مـیانداری کـردن: از پـارادوکسـهایی است کـه در اشـعار عرفانی به شکلهای مختلف و بسیار آمده و در مواردی بـا ایـهام هـمراه است، مـثلاً خواجو می‌گوید:

همچون کمر به گِرد میانش درآمدم　　　او را میان ندیدم و او در میان نـبود
(دیوان ۶۹۱)

میان نداشتن تـعبیری است از قـرار نـداشـتن «او» در مکـان، و قـضیهٔ عکس آن، میانداری کردن یعنی در همه‌جا و همهٔ جهات حاضر بودن و همه چیز را زیر اداره و استیلای خود داشتن. (نک. ح ۴۱۲/۵.)

۴. بیاض ـ سواد: دارای ایهام تضاد با یکدیگرند، و در عین حـالْ هـرکدام حـامل معنیهای مختلف. بیاض: سپیدی صورت، نسخهٔ منقّح از نوشته (امروزه: پاکنویس) سـواد: سـیاهی زدن خـط صـورت، نسـخهٔ پـیشینی و نـامنقّح از نـوشته (امـروزه: چرکنویس) (نک. ح ۲۱۶/۸.)

ارغوان: استعاره از رخسار سرخ ارغوان‌گونه؛ سلمان:

گَرد عنبر بر عذار ارغـوان افشـانده‌ای　　　برگ سوسن بر کنار نسترن گسترده‌ای
(دیوان ۲۶۸)

شاعر، رخسار یار را به نسخهٔ بیاض یا پاکیزه مانند می‌کند و بـه بـیانی طـنزآمـیز می‌گوید: این بیاض دارای نقش و ترکیب سزاوار تو نیست، زیرا سیاهی خط بر روی زمینهٔ سرخ رخسار تو نشسته است.

۵. سبک ـ گران: ایهام تضاد میان سبکروح و سرسنگین (سری که بـر اثـر مسـتی فرومی‌افتد، و نیز بی‌اعتنا) نظیر آن در بیت خواجو:

سراندازی سـرافـرازم، تـهیدستی جـهانبازم
سبکساری گران‌سیرم، سبکروحی گرانجانم
(دیوان ۳۱۰)

مدام: نیز دارای ایهام رایج به شراب است.

۶. جور و جفا و پرخاش خُرد خُرد بر ما مکن؛ تو قادر هستی ما را بکُشی و بِرهانی؛ درنگ مکن.

۷. به اختیارت: ایهام: الف («به» ی سوگند) سوگند به اختیارت؛ ارادهٔ این معنی در صورتی است که «داری» مطابق کاربرد کهن به معنی «بدار» است، یعنی هرچه تیر در ترکش داری در کمان بدار و بر من بزن. ب («به» به معنی معمول) به اختیار و ارادهٔ توست اگر بخواهی هر جفای ممکن را بر من بکنی. ج (به احتمال) به معنی مصطلح «اختیار» در نجوم، به قرینهٔ تیر یا عطارد، و کمان یا برج قوس (در مورد معنی اخیر، نک. ح ۶۲/۵.)

خون: قزوینی، سایه و نیساری: جان؛ البته قدیمترین نسخه (حیدرآباد ۸۱۸) «خون» دارد. محجوب جانب «جان» را می‌گیرد. (کلک، ش ۶۰، ص ۳۰۷.) در اینجا هم همان تفاوت هست که در مورد این بیت دیدیم:

خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت　　　به قصد خون منِ زار ناتوان انداخت

که در این مورد هم قزوینی، سایه و نیساری داشتند: جان. اگرچه نوعی اغلب و اکثرِ عملی هست که «خون» با تیغ می‌آید و «جان» با تیر، ولی هیچ‌گونه منعی برای عکس آن نیز وجود ندارد.

۱ صبا، تو نَکهت آن زلف مُشکبو داری
به یادگار بمانی، که بوی او داری

۲ دلم، که گوهر اسرار حسن و عشق در اوست
توان به دست تو دادن، گرش نکو داری

۳ در آن شَمایل مطبوع هیچ نتوان گفت
جز این قدَر که: رقیبان تندخو داری

۴ نوای بلبلت، ای گل، کجا پسند افتد
چو گوش هوش به مرغان هرزه‌گو داری؟

۵ به جرعهٔ تو سرم مست گشت، نوشت باد
خود از کدام خُم است این‌که در سبو داری؟

۶ به سرکشی خود، ای سرو جویبار، مناز
که گر به او رسی، از شرم سر فرو داری

۷ دم از ممالک خوبی چو آفتاب زدن
ترا رسد که غلامان ماهرو داری

۸ قبای حسن‌فروشی ترا برازد و بس
که همچو گل همه آیین رنگ و بو داری

۹ ز کنج صومعه، حافظ، مجوی گوهر عشق
قدم برون نه اگر میل جست و جو داری

۲. به احتمال متأثر از سعدی:

مشکن دلم، که حُقّهٔ راز نهان تست ترسم که راز در کف نامحرم اوفتد
(غ ۱۵۸)

۳. شمایل: به نظر می‌رسد در اینجا دو معنای آن با هم خواسته شده: الف. جمال ظاهر و حالت و هیأت دلپسند؛ «حدیث پسر ظاهر نکنی، که مؤانست من به شمایل اوست و خوشدلی من به مخایل او.» (راحة‌الارواح ۱۶۸) ب. اخلاق نیکو و مکارم و فضایل؛ «از کرم شیَم و حسن شمایل تو همین پرسش و تفقّد چشم دارم.» (مرزبان‌نامه

۱، ۳۸۱) پیشتر دربارهٔ این واژه و معانی و بارهای ویژهٔ آن توضیح داده‌ام. (نک. ح ۳۰۱/۱.)

رقیبان: مراقبان و محافظان (نک. «رقیب» در: ح ۶/۲.)

شاعر کمترین خدشه و رخنه‌ای در ظاهر و باطن مخاطب نمی‌بیند، و مشکل را در بیرون وجود او و در مراقبانی می‌بیند که معمولاً تندخو و بدهیبت بوده‌اند.

۴. بلبل نماد شناختهٔ عاشق صادق و سخنور خوش‌سخن و خوش‌آوازی است که کلامش از دل برمی‌خیزد، و ظاهراً در اینجا خود شاعر است، در برابر مرغان هرزه‌گو، که احتمالاً کنایتی است از مدّاحان سخن‌باف، قافیه‌پرداز و بی‌هنری که در گرداگرد مخاطب حاضرند و او تحت تأثیر آنان.

گوش هوش: قزوینی: گوش و هوش، که آن قدر ناخوش است که می‌توان گفت خطایی است از خطاط که از «غلطنامهٔ» آخر فوت شده است. سایه، نیساری و دیگران: بدون «و» دارند.

۵. آنگاه که پرسش از منشاءِ شراب و آورندهٔ آن می‌شود معمولاً مراد مستی درونی و روحی است، مثل:

چه مستی است ندانم که ره به ما آورد؟ — که بود ساقی و این باده از کجا آورد؟

۶. سرکشی: ایهام میان دو معنی: یکی قد برافراختن و بالا رفتن قامت، و دیگر طغیان، بطر و گردن‌کشی، همچنان‌که پیشتر هم در مورد سرو، هردو را با هم دیده‌ایم. (نک. «سرکش» در: ح ۲۲۱/۹.)

مناز: با «سرو» احتمالاً تبادری به «سروناز» دارد.

سر فرو داری: (سر فرو داشتن) خوانش اصلی همین است، چه ردیف «داری» است، اما می‌توان قایل به این نیز شد که «سر فرود آری» نیز به طریق ایهام ساختاری خوانده شود، زیرا، مطابق قواعد قافیه و ردیف، یک مورد عدول از هنجار اصلی مجاز است. می‌دانیم که در قافیه از نوع «معموله» مکان حرف رَوی متغیّر است.

۷. خوبی: اینجا زیبایی

رسیدن: سزاوار بودن، سزیدن، زیبنده بودن (نک. ح ۱۵۲/۱.)

غلامان ماهرو: در مورد خورشید، ظاهراً استعاره از ستارگان؛ نیز با تناسب «ماه» با آنها

۸. حُسن‌فروشی: پیشتر گفته شد که وقتی اسامی معنی به مشتقّات فعل «فروختن» ملحق می‌شود معمولاً معنی یا بار معناییِ منفی از آن برمی‌آید، یعنی چیزی چون به رخ کشیدن و وانمود کردن. (ح ۱۲/۶) در این بیت او نیز چنین است:

حسن‌فروشی گلم نیست تحمل، ای صبا   دست زدم به خون دل، بهر خدا نگار کو؟

احتمال می‌دهم که در اینجا هم دست کم اندکی به جانب معنی منفی گراییده باشد، به‌ویژه که «همه» به معنیِ فقط در متون فراوان آمده است. البته اگر حدسم درست باشد می‌توان گفت که شاعر این معنی را به صورتی بسیار پوشیده و در زیر ظاهری مثبت و موجّه بیان کرده است. این احتمال را از آن روی می‌دهم که لحن شاعر در بعضی ابیاتْ خالی از اندک گلایه‌ای نیست. (نک. سخن پایانی.)

۹. سلمان:

آن یار که در صومعه جُستی و نـدیدی   باشد که توان یافت، به میخانه طلب کن

(دیوان ۲۵۸)



تردیدی نیست که طرف خطاب شاعر، هرکه باشد، در منتهای جمال و کمال توصیف شده است، از نکهت زلف گرفته تا شمایل مطبوع، سرو قامت و... از برخی ابیات برمی‌آید که این مخاطب در هیأت سلطانی است با تمامی جاه و جلال و جمال و تجمل. اما، چنان‌که پیشتر اشارت رفت، به نظر می‌رسد شاعر اندک گلایه‌هایی نیز از او دارد که آنها را به گونه‌ای نه چندان آشکار و عریان در سخن درج کرده است. مثلاً این مخاطب ظاهراً کسی است که مراقبان یا اطرافیان «تندخو» دارد، و چشم به دهانهای کسانی دوخته که شاعر آنها را به هرزه‌گویی متّصف کرده است، ضمن این‌که غلامان زیباروی هم مخاطب را احاطه کرده‌اند. آری، اینها همگی اشارت به یک پادشاه است، تا خود که باشد. وقتی در بیت ۲ دربارهٔ سپردن دل خود به مخاطب به نحو مشروط (گرش نکو داری) سخن می‌گوید، شاید بتوان در یکچنین بافتی آن را حمل بر این کرد که شاعر مردّد است که طرف خطاب با این دل چه معاملتی خواهد کرد. (در غزل ۴۴۰ که مخاطب مشخصاً پادشاه است نیز در بیت ۳ نظیر این را در مورد دل خود گفته:... به ازین دار نگاهش...) آنچه را که در باب «حسن‌فروشی» (ب ۸) به طریق حدس گفته شد بر این مجموعه بیفزایید تا معلوم شود آیا این نگارنده در حدسهای خود مصاب بوده است یا نه. به هر حال تنها یک گمانه‌زنی است بدون هیچ‌گونه دعوی در صحّت آن. تنها یک چیز می‌افزایم: این‌که اگر چنین گلایه‌هایی از مخاطبی احتمالاً معیّن و متعیّن چون یک پادشاه در میان نمی‌بود، انتقال شعر به نقد صومعه و صوفیانْ امری دفعی، بی‌مقدّمه و به هر حال عجیب جلوه می‌کرد.

۱ بتا با ما مَوَرز این کینه‌داری
که حقّ صحبت دیرینه داری

۲ نصیحت گوش کن، کاین دُر بسی به
از آن گوهر که در گنجینه داری

۳ به فریاد خمار مفلسان رس
خدا را، گر مَیِ دوشینه داری

۴ ولیکن کی نمایی رخ به رندان
تو، کز خورشید و مه آیینه داری؟

۵ بدِ رندان مگو، ای شیخ، و هش دار
که با مهر خدایی کینه داری

۶ نمی‌ترسی ز آه آتشینم
تو دانی خرقهٔ پشمینه داری

۷ ندیدم خوشتر از شعر تو، حافظ
به قرآنی که اندر سینه داری

۱. به احتمال قریب به یقین اقتفا از این بیت نظامی است:

نه بوی شفْقتی در سینه داری — نه حق صحبت دیرینه داری

(خسرو و شیرین ۳۳۰)

این که حافظ یک مصرع یا یک بیت از یک شعر را مبنای اقتفا برای یک شعر خود با تغییر دادن اساس شعر از صِرف قافیه به شعر مردّف قرار دهد سابقه دارد، مثل غزل ۲۹۱، که شاید اقتفا از مصرع اول غزلی از خواجو باشد. (نک. ح ۲۹۱/۱.) غزل مردّف ۳۹۳، که احتمالاً استقبالی است از بیتی از یک شعرِ بدون ردیف از خاقانی. (نک. ح ۳۹۳/۱.) نیز غزل ۴۷۴، که قضا را آن هم احتمالاً اقتفا از بیتی از خسرو و شیرین است. (نک. ح ۴۷۴/۱.)

۴. جلوه‌گاه رخ او دیدهٔ من تنها نیست — ماه و خورشید هم این آینه می‌گردانند

اینجا هم، اگرچه روال جمله فعلی است، همان آیینه‌داری خورشید و ماه برای

محبوب مراد است. (نک. «آیینه‌دار» در: ح ۳۰/۴.)

۵. رندی (و نیز عشق) چنان‌که بارها در حافظ (و غیر او) آمده، حکمی ازلی و آسمانی، و به همین سان ابدی است. (برای نمونه، نک. ح ۱۵۷/۷.) شیخان و زاهدان در ستیزشان با رند و عاشق، دانسته یا نادانسته، با حکم و تقدیر خدایی می‌ستیزند.

مهر: کذا نیساری و قدیمترین نسخ؛ با «کینه» هم طباق دارد. قزوینی و سایه: حکم، که گذشته از متأخّر بودن، تناسبی با «کینه» ندارد. این در حالی است که خرّمشاهی و جاوید در جانبداری از «حکم» گفته‌اند: «از شادروان خانلری تعجب می‌کنیم. سخن از مهر خدایی نیست بلکه حکم خدا و شرع است که بد نگویند و تهمت نزنند و از غیبت بپرهیزند. این بیت با مهر خدا چه کار دارد؟» (حافظ به کوشش بهاءالدین خرّمشاهی [و] هاشم جاوید، ویرایش دوم، ۱۳۸۸، ۶۷۳) از تعجب حضرات باید تعجب کرد، و از این معنی که کرده‌اند، ساده‌ترین و سطحی‌ترین معنی، بر اساس شرع و اخلاق. تعجب از این‌که بیش از آن با عوالم حافظ آشنایند که درنیابند که بیت در معالم عرفان و مرتبط با ازلیّت رندی و عشق است، با آن همه نظیر در شعر عارفانه و از جمله حافظ. عیب بزرگتر این دست گزاره‌ها (که در این آب و خاک نام «نقد متن» دارد) همان است که این نگارنده بارها به بانگ بلند گفته است: بی‌التفاتی - یا دست‌کم کم‌توجهی - به وضع و حکم نسخ قدیمتر و اظهار علنیِ این‌که «حافظ این‌گونه گفته که من می‌گویم.»

نی، نی، که در زمانه تو مخصوص نیستی   بر هر که بنگری، به همین درد مبتلاست

۶. پشمینه‌پوش تندخو، از عشق نشنیده‌ست بو

از مستی‌اش رمزی بگو، تا ترک هشیاری کند

بیت متن به یاد شیخ می‌آورد که خرقه‌اش از پشم است و در معرض آتش (آه) و یادآور سعدی است: «تو را که خانه نیین است بازی نه این است.» (گلستان ۱۵۹)

۱ ای که در کوی خرابات مُقامی داری
جم وقت خودی، ار دست به جامی داری

۲ ای که با زلف و رخ یار گذاری شب و روز
فرصتت باد، که خوش صبحی و شامی داری

۳ ای صبا، سوختگان بر سر ره منتظرند
گر از آن یار سفرکرده پیامی داری

۴ بوی جان از لب خندان قدح می‌شنوم
بشنو، ای خواجه، اگر زانکه مَشامی داری

۵ نانی ار می‌طلبد از تو غریبی، چه شود؟
تویی امروز درین شهر که نامی داری

۶ خال سرسبز تو خوش دانهٔ عیشیست، ولی
بر کنار چمنش وه که چه دامی داری

۷ بس دعای سحرت حارس جان خواهد بود
تو که چون حافظ شبخیز غلامی داری

۱. مُقام: =منزل و مکان اقامت، با تبادر به «مَقام» (البته در عالم رندی، و نه تصوّف)
دست به چیزی داشتن: «دست» نشان اقتدار و استیلاست، و یا امکان و دسترس، چنان‌که مثلاً در:

من آن نگین سلیمان به هیچ نستانم — که گاه گاه بر او دست اهرمن باشد

سزای قدر تو، شاها، به دست حافظ نیست
جز از دعای شبی و نیاز صبحدمی

شاید هم بتوان عبارت را به معنی آنچه امروز می‌گوییم «دست به جایی بند بودن» گرفت، که باز همان معنی از «دست» برمی‌آید.
در اینجا ساکن کوی خرابات را همسنگ جم دانسته، اگرچه گاهی هم جم را در قبال باده و باده‌نوش کوچک می انگارد:

که برد به نزد شاهان ز منِ گدا پیامی — که: به بزم دُردنوشان دوهزار جم به جامی؟

۲. گذاردن: =گذراندن؛ الف در آن نقش متعدّی کننده دارد نسبت به «گذشتن»، همچون رسیدن ـ رساندن، خندیدن ـ خنداندن و...

صبح و شام: با لفّ و نشر مشوّش، به ترتیب استعاره از روی و موی؛ این‌گونه استعارات همزاد و همراه شعر دری بوده است؛ سلمان:

تا سواد شب نقاب صبح صادق کرده‌ای　　　روز را در دامن مشکین شب پرورده‌ای

(دیوان ۲۶۷)

۴. بوی جان: نک. ح ۲۵۹/۵.

قزوینی پس از بیت حاضر، سایه پس از «خال سرسبز...»، و نیساری بعد از «ای صبا...» این بیت را افزون دارند:

چون به هنگام وفا هیچ ثباتیت نبود　　　می‌کنم شکر که بر جور دوامی داری

(نیساری: گو به هنگام) بیت نمکی و طنزی دارد، چون «ذمّ موجّه» (دورویه) است، اگرچه ابتدا گمان می‌رود در لخت دوم جبران طعن لخت اول را کرده باشد، حال آن‌که خود ذمّ دیگری است. و اما وضع بیت از نظر نسخْ تردیدانگیز است، زیرا دقیقاً هیچ‌یک از نسخ متعددِ قبل از خلخالی ۸۲۷ آن را ندارد. وقتی هم که در خلخالی ظاهر می‌شود، در سه نسخهٔ بعدی وجود ندارد، و به همین سان وقتی دوباره ظاهر می‌شود مجدداً عقبه‌اش قطع می‌شود. (نک. دفتر دگرسانیها۲،۱۴۵۴.) نمی‌دانم جناب نیساری به چه اطمینانی آن را اصیل دانسته‌اند؟ به خاطر طنز آن؟ یا تحت تأثیر متن علامهٔ فقید؟

۵. نانی ار می‌طلبد: در چاپ قبلی خانلری: نامی ار می‌طلبد، و این یکی از چند مورد تغییری است که استاد فقید قبل از وفات در متن داده‌اند، بدون این‌که بدلها را هم به تناسب آنها تغییر دهند. و اما اگر «نام طلبیدن» را ملاک قرار دهیم، در دهخدا هیچ معنایی بجز نام‌جویی و شهرت‌طلبی برای آن ذکر نشده، که آن هم به بیت نمی‌خورد. شاید بتوان گفت که نام کسی را طلبیدن مثلاً چیزی چون سراغ گرفتن از او بوده باشد، این‌که کسی فرضاً از دیگران بپرسد که فلان کس یا صاحب فلان نام کجاست، که البته اطمینانی هم از وجود چنین کاربردی و چنان معنایی نیست. اما «نانی طلبیدن» هم به نظر می‌رسد ساده‌ترین و سطحی‌ترین معنای ممکن باشد، احتمالاً برای ایجاد جناس مطرّف میان «نان» و «نام». در قدیمترین نسخ «نامی» آمده، سایه هم همین را دارد و نیساری نیز. ای کاش می‌دانستم آیا این دو بزرگوار آن را به همان معنی مذکور گرفته‌اند یا چیزی دیگر. اما قزوینی دارد: نام نیک ار طلبد، که احتمال می‌دهم صورتی

سطحی و ساده شده از آن باشد، شاید بدین دلیل که «نامی ار می‌طلبد» را درنیافته و آن را به شکلی قابل فهم درآورده‌اند، الله اعلم. مطلب دیگر این‌که خانلری در نسخه‌بدل‌ها آورده که: نسخهٔ «ب» (نشانهٔ ایشان برای نسخهٔ ایاصوفیه ۸۱۳، که اقدم نسخ استاد بوده) دارد: نام نیک ار طلبد؛ این در حالی است که نیساری ذکری از این‌که نسخهٔ «یج» (نشانهٔ ایشان برای همان نسخه) چنین ضبطی دارد نکرده. نمی‌دانم اشتباه از سوی کدام‌یک بوده است؟ آن‌گونه از دفتر دگرسانیهادر وضع کنونی برمی‌آید، نسخهٔ «یج» باید داشته باشد «نامی ار می‌طلبد»، نه «نام نیک ار طلبد». خدایا، زین معما پرده بردار.

۶. خطّ رخسار را بارها دام خوانده‌اند. (نک. ح ۳۵/۲.)

۷. بیت احتمالاً مدحی است، به قرینهٔ «حارس» و «غلام».

حارس: کذا نیساری؛ قزوینی و سایه: مونس؛ قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) دارد: مونس، اما نسخهٔ بعدی با تاریخ قریب به آن (بریتیش میوزیم ۴ـ۸۱۳) دارد: حارس، و بعدی (حیدرآباد ۸۱۸) مونس. پس وضع قابل تأمل است. پیداست این «حارس» است که با دعا و غلام تناسب دارد، اما غالب حافظ‌پژوهان با توجیهی چون «مونس حافظ‌وار است» حاضرند معنی را فدای پسند و تشخیص شخص خود کنند. هروی «حارسِ چین بر جبین» را ناحافظ‌وار می‌خواند. («نکته‌هایی در تصحیح دیوان حافظ»، نشر دانش، س ششم، ش دوم، ص ۲۶.) حافظ‌وار بودن یا نبودن، اگرچه می‌تواند در جای خود یکی از ملاکهای ترجیح باشد، اما نه تا این حد که آن را مطابق عادت مألوف در همه‌جا و همه‌چیز به کار بگیریم. اگر من مورد حاضر را شایان تأمل می‌دانم به دلیل وضع خاص اقدم نسخ است، و نه این کلید هرکارهٔ «حافظ‌واری». حضرات قبل از هرچیز باید ثابت کنند که «حارس جان» برای شاعری در چندین سده پیش لفظی کراهت‌انگیز است، و آنگاه از چین جبین (یا حتی گرز یا چماقِ در دست) سخن بگویند. به‌راستی آیا وقت آن نرسیده که برخی عادات غریب از این دست را در جهت روشهای متقن‌تر و مستدل‌ترِ علمی به یکسو نهیم؟

۱ ای که مهجوریِ عشّاق روا می‌داری
بندگان را ز بر خویش جدا می‌داری،

۲ تشنهٔ بادیه را هم به زلالی دریاب
به امیدی که درین ره به خدا می‌داری

۳ دل ربودی و بِحِل کردمت، ای جان، لیکن
به ازین دار نگاهش که مرا می‌داری

۴ ساغر ما، که حریفان دگر می‌نوشند
ما تحمّل نکنیم ار تو روا می‌داری

۵ ای مگس، حضرت سیمرغ نه جولانگه تست
عِرض خود می‌بری و زحمت ما می‌داری

۶ تو به تقصیر خود افتادی ازین در محروم
از که می‌نالی و فریاد چرا می‌داری؟

۷ حافظ، از پادشهان پایه به خدمت طلبند
کارْناکرده چه امّید عطا می‌داری؟

۱. بیت ناتمام و موقوف به بیت بعد است.
۲. بادیه: بیابان، احتمالاً با ایهام به ظرف معروف (اصل آن: باطیه) =کَأس، کاسه (در باب هردو معنی، نک. ح ۱۶/۷.)
۳. بِحِل کردن: بحل (به تخفیف لام) کاربردی است خاص پارسی، مرکّب از «بـ» [=به] حرف اضافهٔ پارسی + حِل. (در دهخدا با همین ساخت معرفی شده.) «حِل» در عربی: حِلّ (به تشدید) و «حَلال» هردو مصدر به معنی بیرون آمدن از اِحرام؛ رجلٌ حِلٌّ مِن الاِحرام = مرد برون آمده از احرام (لسان‌العرب) بِحِل را در طلب آمرزش و مغفرت و معذرت استعمال می‌کنند. (نفیسی) صاحب غیاث‌اللغات از آنجا که صورت «بحل» را به گفتهٔ خود در هیچ‌یک از «فرهنگهای معتبره» نیافته قایل به این شده که اصل آن «بِهِل» پارسی (=بگذار) بوده، که حکمی نادرست و ناپذیرفتنی است. در متون پارسی بحل، بحلی، بحل کردن و غیره بسیار آمده است، مثلاً در واقعهٔ حسنک

می‌خوانیم که وقتی حکم بر مرگ او صادر می‌کنند، وی به رسم مشرفان به موت از خواجه احمد بن حسن میمندی بِحِلی یا همان حلالیت می‌طلبد: «خواجه مرا بحل کند [...] و خواجه آب در چشم آورد و گفت: از من بحلی.» (تاریخ بیهقی ۲۳۱)

حافظ در اینجا به مقتضای بلاغت عمل کرده، بدین‌سان که گاهی در مقام شَکوه و گلایه از فردی عالی‌مقام به جای اِسناد مستقیم چیزی به شخص خود، آن را به یکی از متعلقات خویش (اینجا: دل) منتسب می‌کنند. در اینجا گویی دل شاعر موجودی غیر اوست. نظایر متعدد هم دارد، همچون:

محترم دار دلم، کاین مگس قندپرست تا هواگیر تو شد، فرّ همایی دارد

دلم، که گوهر اسرار حسن و عشق دروست

توان به دست تو دادن، گرش نکو داری

ربودی: چنین است نیساری و قدیمترین نسخ. قزوینی و سایه: ببردی

۴. از این روشنتر نمی‌توان از حرمان خود و تنعّم اعدا و مدّعیان خویش سخن گفت، و این‌که مخاطب (ظ. پادشاه) این جَور را بر شاعر روا داشته است.

۵. زحمت مگس: ثعالبی دربارهٔ این مظهر سماجت در ذیل «لَجاجُ‌الذُّباب» می‌گوید: پررویی و پافشاری مگس معروف است. آنگاه حکایتی دربارهٔ سماجت مگس (که حتی بیش از سرگین‌غلتانک است) نقل می‌کند. (نک. ثمارالقلوب، برگردان پارسی ۴۵۹ـ۴۶۰.)

حضرت سیمرغ: در عظمت سیمرغ و شکوه درگاه او سخن بسیار گفته‌اند، که یکی از آنها از شیخ اشراق است، که نشان می‌دهد چرا او را نمادی از حضرت حق قرار داده‌اند: «روشن‌روانان چنین نموده‌اند که هرآن هدهدی که در فصل بهار به ترک آشیان خود بگوید و به منقار خود پر و بال خود برکَند [...] سیمرغی شود که صفیر او خفتگان را بیدار کند، و نشیمن او در کوه قاف است [...] رنگهای مختلف را زایل کند، و این سیمرغ پرواز کند بی‌جنبش و بپرد بی‌پر و نزدیک شود بی‌قطع اماکن، و همه نقشها از اوست و او خود رنگ ندارد. در مشرق است آشیان او و مغرب از او خالی نیست. همه بدو مشغول‌اند و او از همه فارغ. همه از او پُر و او از همه تهی. و همه علوم از صفیر این سیمرغ است و از او استخراج کرده‌اند، و سازهای عجیب مثل ارغنون و غیر آن از صدا و رَنّاتِ [=ناله‌های ـم] او بیرون آورده‌اند [...] و غذای او آتش است [ظ. خلط سیمرغ با ققنوس ـم] و هرکه پری از آنِ او بر پهلوی راست بندد و بر آتش بگذرد از حرق ایمن باشد. و نسیم صبا از نفس اوست، از بهر آن، عاشقان راز دل

و اسرار ضمایر با او گویند. این کلمات که متحرّر می‌شود اینجا نفثهٔ مصدور [= خلط سینهٔ مسلول ـ م] است و چیزی مختصر است از آن و از ندای او.» («صفیر سیمرغ»، مجموعهٔ آثار فارسی ۳۱۴ـ۳۱۶)

بیت حافظ مَثَل سایر است. (دهخدا، امثال و حکم ۱، ۳۲۹) (دربارهٔ سیمرغ، نک. ح ۲۶۹/۶، و عنقا: ح ۷/۳.)

۷. کارنا کرده: کذا نیساری و چند نسخهٔ اقدم؛ قزوینی و سایه: سعی نابرده؛ محجوب جانبدار ضبط خانلری است. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، ص ۲۹۶.)



در شرح غزل ۴۳۷ در سخن پایانی از گله‌مندی‌هایی به زبانی پوشیده سخن رفت که شاعر در برابر فردی عالی‌مقام ابراز داشته بود. در اینجا حرف دل را آشکاراتر گفته، نیز پیداست مخاطب او پادشاه وقت است (به احتمال شاه شجاع و در همان قضیهٔ معروف کدورت). آنجا در بیت ۳ دربارهٔ دل خود گفت:... توان به دست تو دادن، گرش نکو داری، و اینجا صریحتر و محکمتر:... به ازین دار نگاهش که مرا می‌داری. به وضوح می‌گوید که ساغر عشرت او را اکنون حریفان یا رقیبان درمی‌کشند. مگس در حضرت سیمرغ هم کنایتی از همانهاست. برای آن‌که نوشی هم همراه این نیشها کرده باشد، خود را در آن قضیه و تبعاتش (محرومیت از حضور در دربار) مقصّر می‌خواند تا حرف بیت ۳ را تعدیل کرده باشد: از خود باید بنالی. سخن را هم با ذکر قصور خود از خدمتگزاری به پایان می‌برد. می‌توان شعر را سنجید با غزل ۳۵۳ و اعتذار خاضعانهٔ او از کسی که بر او جفا روا داشته است:

آن‌که پامال جفا کرد چو خاک راهم　　　خاک می‌بوسم و عذر قدمش می‌خواهم

۱ روزگاریست که ما را نگران می‌داری
مخلصان را نه به وضع دگران می‌داری

۲ گوشهٔ چشم رضایی به منت باز نشد
اینچنین عزت صاحبنظران می‌داری

۳ تا صبا بر گل و بلبل ورق حسن تو خواند
همه را نعره‌زنان، جامه‌دران می‌داری

۴ ساعد آن به که بپوشی تو چو از بهر نگار
دست در خون دل پرهنران می‌داری

۵ ای که در دلق مُلمّع طلبی ذوق حضور
چشم سِرّی عجب از بی‌خبران می‌داری

۶ نرگس باغ نظر چون تویی، ای چشم و چراغ
سر چرا بر منِ دلخسته گران می‌داری؟

۷ گوهر جام جم از کان جهانی دگر است
تو تمنّا ز گِل کوزه‌گران می‌داری

۸ پدر تجربه، ای دل، تویی، آخِر ز چه روی
طمع مهر و وفا زین پسران می‌داری؟

۹ گرچه رندیّ و خرابی گنه ماست همه
عاشقی گفت که: تو بنده بر آن می‌داری

۱۰ مگذران روز سلامت به ملامت، حافظ
چه توقّع ز جهان گذران می‌داری؟

۱. سلمان، با شباهت بسیار در چند بیت:

آن پری‌چهره که ما را نگران می‌دارد چشم با ما و نظر با دگران می‌دارد
(دیوان ۱۵۸)

۲. چشم رضا: = عین‌الرضا، که از مضاف و منسوب‌های مذکور در اثر ثعالبی است. او می‌گوید: نخستین بار در این بیت از عبدالله بن معاویه (که مَثَل شده) آمده است:

فَعَینُ ٱلرِّضا عَن کلِّ عَیبٍ کَلیلَةٌ   ولٰکِنَّ عَینَ السُّخْطِ تُبْدِی ٱلمَساویا

مترجم گفته‌اند که این بیت را دقیقاً به فارسی سروده‌اند:

چشم رضا بپوشد هر عیب راکه دید   چشم حسد پدید کند عیب ناپدید

(ثمارالقلوب، برگردان انزابی‌نژاد ۳۸۲ م و ح) سعدی:

میان عیب و هنر، پیش دوستان کریم   تفاوتی نکند چون نظر به عین رضاست

(غ ۴۳)

در بیت حافظ، لخت دوم تهکّم و طنز است.

۳. خواجه عبدالله:

گر باد صبا بر سر زلفت گذرد   از باد صبا عاشق تو رشک برد

ور هیچ کسی ز خلق در تو نگرد   بر خود دل من جامهٔ هستی بدرد

(رباعیات منسوب به خواجه عبدالله انصاری ۲۰)

جامه‌دران: امروز گوشه‌ای است در مایهٔ دشتی، و چنان‌که از نامش برمی‌آید پرسوز. اگر در آن روزگار هم موجود بوده باشد، ایهام به آن محتمل است. نیز نعره‌زنان به بلبل، و جامه‌دران به گل (از جهت شکفتن) بازمی‌گردد، یعنی لفّ و نشر مشوّش.

۴. نگار: نقش حنا بر انگشتان دست و پا (نک. ح ۲۳۱/۹.)

می‌گوید: وقتی که دستت را برای نگار کردن به جای حنا در خون دل عاشقان هنرور خود می‌کنی، دست‌کم ساعد سیمین خویش را بپوشان تا دستت بیشتر در خون نرود. مراد ظاهراً این‌که وقتی ساعد یار پوشیده باشد خون دل خوردن عشاق هم به همان نسبت کمتر خواهد بود.

۵. سِرّ: = باطن و عوالم درون؛ در عین حال دارای معنایی نیز هست در شمار دل، روح و امثال اینها، که پیشتر توضیح شده است. (نک. ح ۲۵/۵.)

در هر حال می‌گوید: اگر حضور قلب، استغراق در عوالم درون، و به زبان ساده‌تر: عشق و اخلاص را در صوفیان ملمّع‌پوش جستجو می‌کنی توقّعی عبث است، چه اینان جز مشتی مدّعی بی‌خبر نیستند. (برای ملمّع، نک. ح ۱۴۵/۴.)

ذوق: سایه و نیساری همین را اختیار کرده‌اند، و قدیمترین نسخ هم آن را تأیید می‌کنند. قزوینی: نقد.

۶. سلمان، در غزل پیشگفته با شباهت در لخت دوم:

رایگان در قدمش تا سر و زر باخته‌ام   سر چرا بر منِ سرگشته گران می‌دارد؟

باغ نظر: تشبیه چشم به باغ (که نظایر متعدد در اشعار خواجه دارد) و نیز اسم خاص برای باغی در آن ایام:

جان فدای دهنش باد، که در باغ نظر چمن‌آرای جهان خوشتر ازین غنچه نبست

(نک. ح ۲۱/۶.)

چشم و چراغ: اصطلاح متداول؛ از نظر ظاهر لفظ نیز نرگس، هم شبیه به چشم است و هم چراغ (به‌ویژه که تاج این گل همانند چراغ لاله است.) کمال اسمعیل:

مرا چو چشم و چراغ است شکل خرّم او

که گشته‌ایست ز چشم تو، ای فلان، نرگس

(نقل از مونس الاحرار ۳۴۶)

(کذا؛ کُشته‌ایست؟)

سرگرانی نرگس: ساقهٔ این گل در محل اتصال به شاخْ خمیده است، که آن را به سر بر زانو نهادن از غم یا ملال، سرافکندگی، سر به‌زیری، سرسنگینی با دیگران، افتادن سر در حال مستی و امثال اینها تعبیر کرده‌اند. (با بهره گیری از: گرامی، گل و گیاه ۳۸۲) خود خواجه:

چشمت از ناز به حافظ نکند میل، آری سرگرانی صفت نرگس رعنا باشد

شاعر می‌گوید: وقتی همگان به تو، که سوگلی و نازنین همه‌ای، می‌نگرند، چرا سرسنگینی و پشت چشم نازک کردنت برای منِ آزرده و مسکین است؟

نرگس باغ نظر چون تویی: قزوینی و سایه: چون تویی نرگس باغ نظر؛ نسخهٔ اقدم (ایاصوفیه ۸۱۳) مثل خانلری است، نیساری هم. وانگهی، چه دلیلی دارد «چون تویی» بر «نرگس باغ نظر» مقدّم داشته شود؟ آیا این قدری از جلوهٔ نرگس در صدر بیت نمی‌کاهد؟

۷. عطار:

عشق را گوهر ز کانی دیگر است مرغ عشق از آشیانی دیگر است

(دیوان ۱۳۲)

نجم رازی:

عشق راگوهر برون از کونْ کانی دیگر است

کشتگان عشق را از وصلْ جانی دیگر است

(اشعار شیخ نجم‌الدین رازی ۳۳؛ رسالهٔ عشق و عقل ۵۵)

جام جم، چنان‌که در جای خود گفته‌ایم، نماد آن دل‌آگاهی و احاطه بر امور جهان

است که حاصل عشق و سرمستی و پیوند قلب و روح با عوالم آسمانی است، یعنی چیزی که تنها به مدد عقل و علم و طرق معمول کسب آگاهی دست نمی‌دهد و اساساً سرشت خاکی و اینجهانی ندارد. (نک. ح ۴۸/۵.)

لخت دوم را می‌توان پرسشی نیز خواند، یعنی استفهام انکاری.

۸. شاعر ظاهراً در پی مضمون‌سازی است: پدر... تجربه... پسر، مثل:... یاد پدر نمی‌کنند این پسران ناخلف (۲۹۰/۵)

قزوینی، سایه و نیساری پس از این افزون دارند:

کیسهٔ سیم و زرت پاک بباید پرداخت — این طمعها که تو از سیمبران می‌داری

(سایه و نیساری: زین طمعها) بیت در نسخهٔ اقدم پیشگفته و نیز طوپقاپوسرای ۸۲۲ نیامده، اما بریتیش میوزیم ۴ـ۸۱۳ آن را دارد. بنا بر این با اندکی احتیاط می‌توان آن را پذیرفت. نظیر نیز در حافظ دارد:... سیم درباز و به زر سیمبری در بر گیر (۲۵۲/۶)

۹. سلمان، در همان غزل:

رفته بود از سرِ رندی و قلاشی سلمان — چشم سرمست تواش بر سر آن می‌دارد

ما گناه مستی و رندی را یکسره به خود نسبت می‌دهیم (به هر حال ترک ادب نمی‌کنیم) اما در حقیقت تویی که جمالت ما آدمیان را ناگزیر به عالم رندی و باده‌نوشی می‌کشاند. نقل قول از یک عاشق هم برای دفع شر کردن از خود است. همچنین قید «همه» را می‌توان به «همهٔ گناه» یا «همهٔ ما» برگرداند. به هر حال می‌توان از سعدی هم مدد گرفت: باید اول به تو گفتن که چنین خوب چرایی (غ ۵۰۹)

۱۰. هرچند در عرف غزل پارسی، و از جمله حافظ، «سلامت» مردود و «ملامت» مقبول است، اما گمان نمی‌کنم در اینجا هم این‌دو را به همین گونه به کار برده باشد، زیرا سخن از گذران بودن جهان است، و لذا سلامت را می‌توان به خوبی و خوشی گذراندن، و ملامت را به عکس آن، و یا چیزی چون عیب‌جویی و اعتراض بر زندگی دوروزه تعبیر کرد. پیداست دستور اخلاقی، اگر هم جایی داشته باشد، در آخر شعر (جان کلام) نخواهد بود.

۱ خوش کرد یاوری فلکت روز داوری
تا شکر چون کنیّ و چه شکرانه آوری

۲ در کوی عشق، شوکت شاهی نمی‌خرند
اقرار بندگی کن و اظهار چاکَری

۳ آن‌کس که اوفتاد و خدایش گرفت دست
گو: بر تو باد تا غم افتادگان خَوری

۴ ساقی، به مژدگانی عیش از درم درآی
تا یک دم از دلم غم دنیا به در بری

۵ در شاهراه جاه و بزرگی، خطر بسیست
آن به کزین گَریوه سبکبار بگذری

۶ سلطان و فکر لشکر و سودای گنج و تاج
درویش و امن خاطر و کنج قلندری

۷ یک حرف صوفیانه بگویم، اجازت است؟
ای نور دیده، صلح به از جنگ و داوری

۸ نَیل مراد برحسَب فکر و همّت است
از شاه نذرِ خیر و ز توفیق یاوری

۹ حافظ، غبار فقر و قناعت ز رخ مشوی
کاین خاک بهتر از عمل کیمیاگری

۱. داوری: («مصدری») پهلوی dātebarīh و dātevarīh (معین، حاشیهٔ «داوری» در برهان) جنگ باشد؛ حکیم انوری گفت:

تا بوَد در کارگاه عالم کون و فساد چار ارکان را به هم گه صلح و گاهی داوری
(صحاح‌الفرس)

جنگ و خصومت، تظلّم و غصه و شکایت پیش کسی بردن و محاکمه نمودن و یکسو کردن میان نیک و بد (برهان) ترافع و مرافعه و ادّعا و دعوی؛ اختلاف و خلاف؛ بحث و مباحثه؛ رزم و جنگ؛ خصومت و نزاع و منازعه؛ به داوری بردن = به محاکمه

کشاندن، به قاضی بردن (دهخدا) در متون کهن به همهٔ معانی مذکور آمده است، از جمله فردوسی، در معنی جنگ و ستیز:

اگر پیلتن را به چنگ آوری — زمانه برآساید از داوری
(شاهنامه ۱۸۴،۳)

که چون این سخنها به جای آوری — ز من نشنوی زین سپس داوری
(۲۲۴،۶)

حافظ پیشتر آن را به معنی شکایت و تظلم داشت:

لاله ساغرگیر و نرگس مست و بر مانام فسق

داوری دارم بسی، یا رب، کرا داور کنم؟

نیز اختلاف و نزاع و مرافعه:

یکی از عقل می‌لافد، یکی طامات می‌بافد

بیا کاین داوریها را به پیش داور اندازیم

شکرانه: نک. ح ۵/۶.

۳. اوفتاد و خدایش: قزوینی: اوفتاد خدایش، که کمبود «و» محسوس است. سایه به درستی عمل کرده و «و» را آورده است.

۵. خطر: اصل در اینجا همان معنی معروف است، اما ایهامی نیز به معنی عظمت و بزرگی دارد، و شاید به معنی کار بزرگ و پرآفت و بزرگ نیز. (هرسه معنی در فرهنگ عربی لسان‌العرب و پارسی دهخدا ذکر شده است.) در مورد معنی عظمت، بزرگی، اهمیت و قدر: «بانگ بر بختیار زد که: ای بدبخت بی‌خطر، در حرم ما چگونه افتاده‌ای؟» (راحة‌الارواح ۴۵)

گریوه: پهلوی grīv (گردن، پشت گردن) اوستا grīva (گردنه [کوه]) بارتولمه ۵۳۰، نیبرگ ص ۸۴؛ اوحدی:

دیده‌اند از پس گریوهٔ غیب — ربّ خود را به دیدهٔ لاریب

پهلوی grīvak (گردنه [کوه]) هندی باستان grīvá (همان، حاشیهٔ «گری») کوه پست و پشتهٔ بلند [...] و زمین بلند و پشتهٔ خاکی را نیز گویند که باران آن را رخنه کرده به زیر آمده باشد. (برهان، دهخدا) کتل (رشیدی) نظامی، در وصف حالت مجنون در آمد و رفت به کوی لیلی:

می‌رفت چنان‌که آب در چاه — می‌آمد صد گریوه بر راه
(لیلی و مجنون ۶۵)

کـــاهن تـــیز آن گـــریوهٔ ســـنگ　　لعل و الماس ریخت صد فرسنگ
(هفت پیکر ۳۶۵)

نیز به معنی گردنه، عقبه (رشیدی، دهخدا) ابن‌البلخی: «مایین: شهرکی است در میان کوهستان افتاده در زیر گریوه‌ای.» (فارسنامه، طبع رستگار فسایی ۲۹۰) «از آنجا تا به گریوهٔ مایین بگذرند.» (همان ۲۹۲) (با استفاده از دهخدا، با تـغییرات و اضـافاتی در ارجاعات)

۶. مولانا، با احتمال بسیارِ تأثیرپذیری حافظ:

بزم و شراب لعل و خرابات و کافَری　　مُلک قلندر است و قـلندر ازو بَـری
(کلیات ۶، ۲۳۴)

ســیمرغ و کــیمیا و مــقام قـلندری　　وصف قلندر است و قلندر ازو بری
(همان ۲۳۵)

۷. صوفیانه: اینجا، به خلاف اغلب موارد، اسناد به صوفی با تلقی مثبت است. اما چرا می‌گوید «حرف صوفیانه»؟ دلیل را در این‌گونه سخنان صوفیه می‌یابیم: «علامت آن‌که سالک به خدای رسیده آن است که با خلق عالم به یکبار صلح کند و از اعتراض و انکار آزاد آید و هیچ کس را دشمن ندارد بلکه همه را دوست دارد.» (نسـفی، مـقصد اقصی، ۲۱۶)

۹. عمل: فعل و انفعال در علم کیمیا یا شیمی (نک. ح ۱۳۷/۸.)

❊ ❊ ❊

برخی در این شعر، روی سخن را با زین‌العابدین مظفری، پسـر و جـانشین شـاه شجاع، و چون اندرزی به او برای ترک جنگ و ستیز با پسر عمّش، منصور، می‌دانند، از جمله معین (حافظ شیرین‌سخن ۲۲۳) زرین‌کوب (از کوچهٔ رندان ۱۵۹) پرویز اهور (کلک خیال‌انگیز ۱، ۴۶۳) اما پژمان، به عکس، آن را خـطاب بـه مـنصور در شـادباش پیروزی بر عـم‌زاده‌اش، یـعنی هـمان زیـن‌العـابدین، دانسـته است. (حـافظ پـژمان، هفتاد و هشتم) دستغیب قول پژمان را فاقد سندیت تاریخی مـی‌خوانـد و خـود، بـا استناد به چند منبع تاریخی، آن را در تهنیت غلبهٔ زین‌العابدین بر منصور و برادر خود یحیی می‌داند. (نک. حافظ‌شناخت ۲، ۷۷۵ـ۷۷۸.) غنی، با استناد به مطلع سعدین، همین نظر را ابراز می‌دارد. (تاریخ عصر حافظ ۳۶۷) فرزاد به ایـن بسـنده مـی‌کند کـه طـرف خطاب، مطابق بیتهای ۲ و ۸، شـاه است. (حـافظ، اصـالت و تـوالی ابـیات ۲۰۱۵) اگـر

خوانندهٔ این سطورْ تفاوت و گاه تضاد شدید این اقوال را اندکی برانداز کند، شاید به این نگارنده در این‌که تاریخگرایی گزافه را در مورد پدیداری سرشار از ابهام و تخیّل به نام شعر، به‌ویژه شعر حافظ، درست نمی‌داند حق بدهد. به این هم توجه داشته باشیم که برخی از این صاحبنظران برای نظر خود استدلالها و استنادهای خاصّ خویش دارند. در این نیز تردیدی نیست که این شعر ناظر به رویدادی واقعی و تاریخی است. پس این تشتّت آرا از کجاست؟ اصل مشکل این است که حافظ، مثل هر هنرمند راستینی، در غزلهایش به طور معمول به اصل رویداد و چگونگی آن کاری ندارد و در مواردی بسیار کم که سرِنخی از واقعه‌ای می‌توان یافت، در پوشش آرایه‌ها و شگردهای شاعرانه پیچیده شده‌اند. آنچه از خود غزلها برمی‌آید چیزی بجز نتیجه و چکیدهٔ امور و احوال تاریخی و مهمتر از همه، بازتاب عاطفی آنها و حاصل بازخوردشان به صفحهٔ دل و ضمیر شاعر نیست. حال باید ببینیم که به‌راستی چه مایه از این اشارات را می‌توان با اطمینان کافی مبنای بحث و تحلیل قرار دهیم؟ من در بحث دربارهٔ رابطهٔ غزل حافظ با زندگی شاعر تأکید کرده‌ام ـ و باز هم می‌کنم ـ که غزلیات هیچ شاعری در آن روزگاران به اندازهٔ حافظ با حیات واقعی و تاریخی شاعر آمیختگی ندارد. (نک. ج ۱، ۹۱ به بعد، زیر عنوان «مکان و زمان در سلوک شعر».) اما در اینجا سخن بر سر چگونگی این ارتباط و نحوهٔ اثرگذاری امور و رویدادها در غزل اوست، که شعر حاضر خود نمونه‌ای از آن را پیش چشم ما می‌گذارد. در این باره می‌توان پرسید: آیا اگر خواجه می‌خواست شعری از نوع مناسبتی و مستند به اصل واقعه بگوید مگر ناتوان بود از این‌که دست کم یک نشانی مشخص از آن یا نامی از شخص یا اشخاص ذی‌ربط و منظور خود به دست دهد؟ پس چرا چنین نکرده است تا حافظ‌پژوهان تاریخگرای عصر ما این‌قدر بر سر آن احکام ضدّ و نقیض صادر نکنند؟ پاسخ ساده است: او نه وقایع‌نگار است و نه فتحنامه‌نویس. قصد یا همّ و غمّ او هم بیش و پیش از هرچیز ریختن جوهره و عصارهٔ تأثر و برداشت و استنتاج کلّی یا اخلاقی و فلسفی خویش در شعر است، بنگریم: تا شکر چون کنی، در شاهراه جاه و بزرگی، خطر بسیست؛ و حاصل و فلسفهٔ سخن: سبکبار گذر کردن از گردنهٔ زندگی. جان کلام و ختم شعر نیز نوعی طعن یا دهان‌کجی او به تمامی این جنگها، خونریزیها و هیاهانگهاست: ادب از بی‌ادبان بیاموز و «غبار فقر و قناعت ز رخ مشوی» همین و بس. حالا پژوهندگان گرانمایهٔ ما از کجا و تا چه حد می‌خواهند برای چنین شعری شأن دقیق تاریخی جستجو کنند؟ یا چه چیزی از زیر و رو کردن کتابهای تاریخی،

بجز آن اظهارات متشتت، گیرشان آمده است؟ آیا ما از پاپ کاتولیک‌تر نشده‌ایم؟ من هرگز نگفته‌ام (و نمی‌توانم هم بگویم) که تحقیق از سنخ تاریخی در باب اشعار او (و دیگران) صورت نگیرد. عملاً هم در شناخت بسیاری از جهات و جوانب تاریخی اشعار خواجه مرهون همین پژوهشها هستیم. اما باز می‌پرسم: مگر مجموع اطلاعات متقن و بی‌خلاف ما در باب رویدادهای بازتاب‌یافته در غزلیات او چه قدر است؟ و آیا جز این است که اگر می‌بایست گرهی از این دست مشکلات شعر وی گشوده شود تاکنون شده بود؟ به فرض تداوم این‌گونه پژوهشها هم بعید می‌دانم چیزی چشمگیر بر چنتهٔ آگاهیهای ما افزوده شود.

یکی از صاحبنظرانی که اثر او را باید بر پایهٔ آگاهیهای تاریخی از عصر حافظ دانست استاد روانشاد زرین‌کوب است. در باب این شعر بحثی دارند که خلاصه‌اش این است: تا مدتی که تورانشاه وزیر، حامی و دوست خواجه، زنده بود محبّتی بین خواجه و زین‌العابدین بود اما با مرگ تورانشاه و نیز سفاهت و سبکسری و تباهکاری زین‌العابدین، حافظ چنان به ستوه آمد که «خاطر بدان ترک سمرقندی» داد. (مراد ایشان غزل ۴۶۱: سینه مالامال درد است... و آن «ترک» هم به نظر ایشان امیرتیمور است) و نیز وقتی زین‌العابدین به دست یحیی بن مظفر در قلعهٔ سلاسل اسیر شد، حافظ با خوشنودی غزل ۲۹۸: دارای جهان، نصرت دین... را سرود. البته قبل از این اوضاع، موقعی که وداد هنوز برقرار بود، خواجه از صلحی که بعد از مناقشه بین زین‌العابدین و برادرش یحیی پیش آمد، در غزل «خوش کرد یاوری...» اظهار خوشنودی کرد و به نصیحت زین‌العابدین پرداخت [...] تباهی او بدانجا رسید که حافظ دنبال مقتدر بیرحمی چون تیمور بود تا آرامشی به کار بازآرد. (از کوچهٔ رندان ۱۵۸ـ۱۶۰) به بحث بازمی‌گردم. با شرمندگی از روان استاد می‌پرسم: با آن‌که نه در تاریخ‌دانی ایشان و نه در ارزشهای اثرشان شکّی هست، به‌راستی چه مایه از این بحث استاد به عنوان اطلاعات بی‌خلل تاریخی شایان اتّکاست؟ من عجالتاً وارد این بحث که روابط مذکور میان حافظ و زین‌العابدین تا چه حد وثاقت واقعی و تاریخی دارد نمی‌شوم، و فقط به یک استنتاج اشتباه از «ترک سمرقندی» اشاره می‌کنم، و آن این‌که او کسی بجز رودکی نیست، چنان‌که به شعر مشهور او هم در خود بیت اشارت رفته است. بنا بر این، پایهٔ آن تحلیل دربارهٔ دل و امید بستن حافظ به چنان اهریمنی خود به خود سست می‌شود. این یک فراز از کتابی است که من آن را بهترین نمونه از نقد و تحلیل بیوگرافیک دربارهٔ حافظ دانسته‌ام، اگرچه امثال این استنتاج در آن کم نیست.

به راستی از چه کسانی باید انتظار داشت؟ توجه داشته باشیم که بعضی تألیفها دربارهٔ تاریخ حافظ و حافظ تاریخی، زادهٔ روزگاری‌اند که حتی یک متن منقّح و قابل اعتماد از حافظ وجود نداشت. کافی است که مثلاً نگاهی به حافظ شیرین‌سخن بیندازیم تا دریابیم مبنای چه مقدار از بحثها و اظهارنظرها متون و نسخی است که امروزه منسوخ شده‌اند.

باری آنچه دربارهٔ شعر حاضر می‌توان احتمال داد این‌که در سالهای پیری او سروده شده باشد، یعنی زمانی که او می‌توانست شاهان یا شهزادگان وقت را «نور دیده» بخواند و آنان را به سازش و درگذشتن از «جدال بر سر دنییّ دون» برانگیزد. از یک غزل چه چیزی بیش از این می‌توان چشم داشت؟

۴۴۳

۱ طُفَیل مستی عشق‌اند آدمی و پری
ارادتی بنما تا سعادتی ببری

۲ چو مستعدّ نظر نیستی، وصال مجوی
که جام جم نکند سود وقت بی‌بصری

۳ بکوش خواجه و از عشق بی‌نصیب مباش
که بنده را نخرد کس به عیب بی‌هنری

۴ می صبوح و شکرخواب صبحدم تا چند؟
به عذر نیمشبی کوش و گریهٔ سحری

۵ بیا و سلطنت از ما بخر به مایهٔ حسن
وزین معامَله غافل مشو، که حیف خَوری

۶ دعای گوشه‌نشینان بلا بگرداند
چرا به گوشهٔ چشمی به ما نمی‌نگری؟

۷ ز هجر و وصل تو در حیرتم، چه چاره کنم؟
نه در برابر چشمی، نه غایب از نظری

۸ هزار جان مقدّس بسوخت زین غیرت
که هر صَباح و مَسا شمع مجلس دگری

۹ چو هر خبر که شنیدم دری به حیرت داشت
ازین سپس من و مستی و وضع بی‌خبری

۱۰ بیا، که وضع جهان را چنان‌که من دیدم
گر امتحان بکنی، مَی خَوری و غم نخَوری

۱۱ به یُمن همّت حافظ، امید هست که باز
اَریٰ اُسامِرُ لَیْلایَ لَیْلَةُ الْقَمَری

۱۲ ز من به حضرت آصَف که می‌برد پیغام؟
که: یاد گیر دو مصرع ز من به نظم دری:

۱۳ کلاه سروریت کج مباد بر سر حسن
که زیب بخت و سزاوار مُلک و تاج سری

۱۴ به بوی زلف و رخت می‌روند و می‌آیند
صبا به غالیه‌سایی و گل به جلوه‌گری

۱. و ما خَلَقْتُ الجِنَّ و الاِنسَ اِلّا لِیَعْبُدُونِ (الذّاریات ۵۶) (و پریان و آدمیان را نیافریدم مگر از بهر آن‌که مرا پرستند.) در این باره باید توجه داشت که غزل عرصهٔ عشق است؛ پس بدیهی است که شاعر از تعشّق به جای تعبّد سخن بگوید. عبادت صِرف، قاعدهٔ اهل زهد است.

طفیل: (در اصل: طفیلیّ) اینجا آن‌که وجودش وابسته به دیگری است. شاعر در مضمونی نزدیک به این:

جهان فانی و باقی، فدای شاهد و ساقی
که سلطانیّ عالم را طفیل عشق می‌بینم

(نیز نک. ح ۳۴۶/۵.)

شیخ اشراق: «حرکات افلاک از بهر معشوقی و مطلوبی است که نه جسم است و نه نفس، و آن عقل است و حرکتش نه از بهر آن است که ذات او یا صفتی از آنِ او بعینه او را حاصل شود، که ذات چیزی و صفات چیزی بعینه دیگری را نشود، ولکن شِبهِ صفت چیزی دیگری را شاید که حاصل باشد. پس آن نفْس که فلک را می‌جنباند از بهر عشق عقل می‌جنباند و ازو نورها متّصل و عشقها و شوقها و لذّتهای بی‌نهایت بی‌پایان پیاپی بدو می‌رسد و از نور عشق بی‌نهایتْ حرکات بی‌نهایت منبعث می‌شود.» («پرتونامه»، مجموعهٔ آثار فارسی ۵۰) جامی در شرح این سخن عراقی که «عشق در همهٔ موجودات ساری است» شرحی دقیق دارد، و از جمله می‌گوید: «اگر عشق نبودی، ظاهر نشدی آنچه ظاهر شده است، زیرا که حقایق اشیا صُوَر تجلیات اوست و ظهور ایشان به تجلّی وجودی او بعد از حصول شرایط، که آنها نیز از صور تجلیات اوست. پس وی در هر مرتبه از این مراتب که مفقود بودی ظاهر نشدی [...] و آنچه ظاهر شده است از عشق ظاهر شده است، و این اشارت به مبدأیّت اوست مر اشیا را [...] و این اشارت به نوریّت وی است، که وی به ذات خود ظاهر است و ظهور سایر اشیا به اوست.» (اشعة‌اللمعات ۶۴؛ برای اطلاع بیشتر، نک. ۶۴ـ۷۱.) زریاب خویی: جواب این‌که چرا آدمیان برای عشق آفریده شده‌اند در مصراع دوم است، چون اگر عشق نباشد طلب نخواهد بود، اگر طلب نباشد اراده و ارادت نخواهد بود، و اگر اراده و ارادت نباشد انسان انسان نخواهد بود. (برای اطلاع از شرح ایشان بر

برخی ابیات غزل، نک. آئینهٔ جام ۲۵۹ـ۲۶۴.) استاد بدیع‌الزمان فروزانفر شرحی مفصّل و مبسوط بر کلّ غزل دارد که جا دارد از آن بهره گرفته شود. (نک. مجموعهٔ مقالات و اشعار استاد بدیع‌الزمان فروزانفر، به کوشش عنایت‌الله مجیدی، تهران، دهخدا، ۱۳۵۱، ۱۶۷ـ۱۹۸.)

لخت دوم، عبارتی آشناست؛ نظامی:

هرکه یقینش به ارادت کشد　　　خاتم کارش به سعادت کشد

(مخزن ۱۰۴)

نجم رازی: «بدان‌که ارادتْ دولتی بزرگ است و تخم جمله سعادتهاست.» (مرصاد ۶۳۸) سعدی: «اینجا تا ارادتی نیاوری سعادتی نبری.» (گلستان ۱۰۴)

ارادت نداری سعادت مجوی　　　به چوگان خدمت توان برد گوی

(بوستان ۱۲۸)

مستی: قزوینی، عیوضی، سایه، نیساری و اکثریت قاطع طبعهای دیگر: هستی. اما نحوهٔ ثبت نسخ در خانلری و نیساری پرسش‌انگیز است، چون از خانلری برمی‌آید که قدیمترین نسخهٔ ایشان (ایاصوفیه ۸۱۳) «مستی» دارد، در حالی که از دفتر دگرسانیها چنین معلوم می‌شود که در نسخهٔ مذکور «هستی» ضبط شده. اشتباه از کدام است؟ و اما خانلری معتقد است که در اکثر نسخه‌ها به غلط «هستی» ضبط شده، چه نظیر تعبیر «هستی عشق» مثلاً «هستی وفا» یا «هستی محبت» در حافظ نیامده. آنگاه ایشان دو بیت به شاهد آورده‌اند حاوی «مستی عشق»: اگرچه مستی عشقم خراب کرد، ولی...، و: مستی عشق نیست در سر تو... (دیوان ۲، ۱۲۲۵ـ۱۲۲۶) به گمان من بنده، اگر نسخهٔ یاد شده «هستی» داشته باشد، جای تردیدی در صحت آن نخواهد بود. گذشته از این، چیزی چون «هستی عشق» را نباید با هستیِ وفا یا محبت قیاس کرد، زیرا هستی در اینجا یعنی وجود، و طفیل وجود چیزی بودنْ عبارتی عادی و آشناست. در دو بیتی هم که استاد مثال زده‌اند «مستی عشق» به تنهایی آمده و پای چیزی چون «طفیل» در میان نیست تا «مستی» وابسته به آن باشد، و لذا به نظر نمی‌رسد این دو شاهد اصلاً موضوعیتی داشته باشد و نمی‌توان این‌دو را هم‌سنخ بیت حاضر شمرد. به هر حال «طفیل هستی یا وجود چیزی» می‌توان بود، اما «طفیل مستی»...؟ داوری میان دو ضبط از موارد بحث‌انگیز بوده و تنی چند در این باره اظهار نظر کرده‌اند. زریاب بر آن است که: «طفیل» میهمان ناخوانده معنی نمی‌دهد و به همین جهت باید آن را «طفیل هستی عشق» خواند، نه «مستی عشق». (پیشین ۲۶۰) هروی معتقد است که در این بیت

«هستی» مناسبت معنایی دارد، نه «مستی». آدمی و پری طفیل ذات عشق‌اند، و نه طفیل حالات و جذبات. («نکته‌هایی در تصحیح دیوان حافظ»، نشر دانش، س ششم، ش دوم، ص ۲۷.) اسلامی ندوشن هم «هستی» را درست می‌داند. (نک. «دنبالهٔ حکایت حافظ»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، س ۲۵، ش ۱ـ۴، ص ۱۱۷ـ۱۱۸.) اینها تنها از باب نمونه ذکر شد، ضمن این‌که به یاد نمی‌آورم کسی از «مستی» جانبداری کرده باشد. همین اجماع می‌تواند، در کنار تأیید قدیمترین نسخ، حکم بر برتری «هستی» دهد. همچنین اگر بتوان از نظر داشتن شاعر به آیهٔ پیشگفته مطمئن بود می‌توان «هستی» را با «خلقت» نزدیک دانست.

۲. دربارهٔ واژهٔ تعریف‌ناپذیر، یا بهتر بگوییم: فرهنگواژهٔ «نظر» پیشتر به اجمال سخن رفته است. (نک. ح ۴/۴.) تنها آن کس که به چنان دیده‌وری نایل شده باشد می‌تواند بوی به دلدار آسمانی ببرد و بویهٔ وصل او را در دماغ بپرورد. و دیدیم که جام جم (ح ۴۸/۵) نیز نمادی است از همان نظر، یعنی در عالم عرفانْ چیزی است از مقولهٔ معانی و مجرّدات که فقط در عالم تصاویر شاعرانه عینیّت یافته است. بنا بر این باید گفت که به هنگام فقدان چنان نظر و بینشی اساساً جام جمی وجود و تحقق نمی‌یابد تا سودی بکند یا نکند.

۳. خواجه: بار طنزی و تهکّمی دارد، همچنان‌که در اشعار، به‌ویژه آنِ مولانا، فراوان می‌بینیم.

بی‌هنری: اینجا بیکارگی، اگرچه ارادهٔ معنی بی‌فضیلتی هم ممکن است. فضیلت در اینجا همان عشق است، و شاعر قیاسی می‌کند میان خواجه (ارباب) و بندهٔ بی‌هنر در عالم واقع، و خداوند در برابر آن خواجهٔ بی‌بهره از عشق در عالم معنی. طباق میان «خواجه» و «بنده» با چنین مقصودی است.

۴. تا کی می صبوح و شکرخواب بامداد؟... (نک. ح ۲۴۸/۴.)

قزوینی پس از این افزون دارد:

تو خود چه لعبتی ای شهسوار شیرین‌کار   که در برابر چشمی و غایب از نظری

به نظر می‌رسد لخت اول از شعر دیگر خواجه (۳۵/۷) گرفته شده باشد، و لخت دوم هم تقریباً عین بیت ۷ (مطابق خانلری؛ قزوینی ندارد) است. عجب این‌که سایه هم آن را آورده، امّا نیساری آن را اضافه بر متن دانسته است.

۵. حیف خوردن: =دریغ خوردن، متأسّف شدن (نک. «حیف» در: ح ۴۲۷/۷.)

قزوینی پس از این افزون دارد:

طریق عشق طریقی عجب خطرناک است　　　نعوذ بالّله اگر ره به مقصدی نبری

اما نیساری آن را اضافه بر متن می‌داند. محتوای بیت هم قدری تردیدانگیز است، مثلاً مگر در طریق عشقْ مقصد چیزی بیرون از عشق است؟ آن هشدار «نعوذ بالّله» هم قدری متکلفانه می‌نماید.

۶. خود خواجه:

رنج ما را که توان برد به یک گوشهٔ چشم　　　شرط انصاف نباشد که مداوا نکنی

ایهام «گوشه‌نشینان» به گوشهٔ چشم:

چون چشم تو دل می‌برد از گوشه‌نشینان　　　دنبال تو بودن گنه از جانب ما نیست

کمال خجندی «گوشه‌گیر» را با همین ایهام آورده، ولی وی را «مزوّر» (از جهت معنی زاهد) خوانده:

فریب و مکر به غمزه چه می‌دهی تعلیم؟　　　به گوشه‌گیر چه حاجت مزوّری آموخت؟

(دیوان ۴۶)

(نیز نک. ح ۳۹/۴.)

خواجه می‌گوید: اگر تو «گوشهٔ» چشمی (اندک لطفی) به ما «گوشه‌نشینان» (عابدان و عارفان) بکنی، دعای ما هم بلاگردان تو خواهد شد. «بلا» ایهامی هم به بیماری چشم یار دارد، اگرچه مراد از بلاگردانی احتمالاً نه از چشم بلکه از وجود یار است، چون این‌گونه بلا و بیماری اگر بماند خوشتر است.

۷. مضمون لخت دوم از شطحها یا پارادوکسهای بزرگ در عرفان است: تجلّی در عین استتار، پیدایی در عین ناپیدایی، و...؛ پارادوکسی که به صورت یک بنمایه در ابیاتی فراوان از سعدی آمده است، مثل:

وین طرفه‌تر که تادل من دردمند تست　　　حاضر نبوده یک دم و غایب نگشته‌ای

(غ ۴۹۱)

ای ماهروی حاضر غایب، که پیش دل　　　یک روز نگذرد که تو صد بار نگذری

(غ ۵۴۳)

یا: در چشم منی و غایب از چشم... (غ ۴۷۸) و:... می‌روی و مقابلی، غایب و در تصوّری (غ ۵۴۹) و بسیاری دیگر.

قزوینی و سایه بیت را ندارند و به جای آن بیت کاملاً مشکوکِ مذکور در ذیل شمارهٔ ۴ را آورده‌اند. نیساری بیت حاضر را اصیل می‌داند.

۸. هزار (یا: صد) جان مقدّس: با بسامد بالا، حالت اصطلاح یافته است؛ مولانا:

هزار جان مقدّس فدای آن جانی　　　که او به مجلس ما امر «اشربوا» دارد
(کلیات ۲،۲۲۳)

سلمان:

باد صد جان مقدّس به فدای نفسی　　　که صبا بوی اویس از قرَن آرد به حجاز
(دیوان ۵۳۶)

حافظ بدل آن «هزار جان گرامی» را هم دارد. (نک. ح ۴۱۷/۴)
غیرت: دربارهٔ غیرت مُحبّ یا عاشق، نک. ح ۵۰/۸.
مَسا: (در عربی: مَساء) ضدّ صَباح (لسان‌العرب) شامگاه (منتهی‌الارب)
۹. خبر - بی‌خبری: با هم ایجاد پارادوکس، و از نظر بدیعْ ایهام تضاد، می‌کنند.
ابیات با محتوای حیرت در حافظ فراوان است، همچون:

از هر طرفی که گوش کردم　　　آواز سؤال حیرت آمد

یا معنای حیرت بدون لفظ آن:

در این شب سیاهم گم گشت راه مقصود　　　از گوشه‌ای برون آی، ای کوکب هدایت

گمان می‌کنم مراد از بیت متن این باشد که: هرگونه آگاهی که از اینجا و آنجا دربارهٔ محبوب می‌رسد به جای رفع پرسش و سرگشتگی، خود راه به حیرت و پرسش بیشتر دارد. اما آن گونه آگاهی اصالت دارد که رهاورد عشق و حاصل سرمستی و بی‌خویشی باشد. اگر هم «خبر» را به معنی علوم و اطلاعات مرسوم و دنیوی بگیریم، باز همین نتیجه را می‌توان گرفت و گفت: هیچ‌یک رفع‌کنندهٔ حیرت و پاسخگو به پرسشهای بنیادین آدمی نیست.

۱۰. تا بی سر و پا باشد اوضاع فلک زین دست
در سر هوس ساقی، در دست شراب اولیٰ

نیساری بیت متن را اضافه بر متن می‌داند، اگرچه در بیشتر چاپها آمده است.

۱۱. ببینم همسخن با لیلی‌ام در شام مهتابی

شام مهتابی: استعاره یا ایهام از رخسار همچون ماه یا ماهتاب یار (لیلی) است، که چند بار در حافظ آمده است، مثل:

شب صحبت غنیمت دان و داد خوشدلی بستان
که مهتابی دل‌افروز است و طرف لاله‌زاری خوش

(نک. ح ۲۸۳/۵.)

لیلةُالقَمَری: چنین است متن خانلری، و روا ندیدم دست بردن را در آن؛ درست:

لیلةَالقمرِ؛ مطابق نحو عربی، مفعولٌ فیه یا ظرف زمان منصوب است، نه مرفوع. کسرهٔ آخر هم بدل از «ی» (حرف اطلاق) است که نوشته نمی‌شود ولی تلفظ می‌شود، همچنان‌که مصحح فقید در موارد مشابه یعنی بیتهای عربی یا ملمع به درستی عمل کرده و «ی» را ظاهر نکرده‌اند (مثل غزلهای ۴۴۶، ۴۵۱، ۴۵۳ و ۴۵۴). نمی‌دانم چرا در اینجا چنین شده است؟ قزوینی، سایه و غیر اینها به صورت درست دارند.

۱۲. یادگرفتن: اینجا یعنی به خاطر سپردن. (نک. ح ۳۷/۶.)

۱۳. کلاه کج مباد: کج بودن یا کج نهادن کلاه، در قدیم معمولاً افزاینده بر حسن دانسته می‌شد، چنان‌که چند بار در حافظ دیده‌ایم، مثل:... بر سر کلاه بشکن، در بر قبا بگردان (نک. ح ۳۷۷/۳.) اما در اینجا خلاف‌آمدِ عادت عمل کرده یا به اصطلاح آشنایی‌زدایی کرده، و مقصود از عبارت این است که: کلاه تو بر سر حسن و جمالت نابهنجار یا بی‌قواره نیفتد، یا به تعبیر دیگر: حسن و سیادت را با هم و آمیخته به هم داشته باشی.

۱۴. خود خواجه، با لخلخه به جای غالیه:

لخلخه‌سای شد صبا، دامن پاکش از چه رو   خاک بنفشه‌زار را مشک ختن نمی‌کند؟

صبا و گل سرخ، دو پدیدار اینجهانی و در اینجا نمادی از تمامی اشیای جهان‌اند که همگی آرزومند شنیدن بوی خوش معشوق‌اند و هوش و حواس و شمّ و بصر در گرو او دارند.

بیت به گمان من ادامهٔ خطاب به وزیر (آصف) نیست، چه شاعر دقیقاً «دو مصرع» قید کرده است، و نه بیش از آن، و مثلاً دو بیت. (نیز نک. سخن پایانی.)

* * *

یکی از طولانی‌ترین غزلهای اوست، و تفاوتهای کمّی و کیفی در مورد آن میان چاپها کم نیست، که پیشتر در حدّ مقدور به برخی اشاره شده. آنچه در اینجا منظور نظر است تفاوت آشکار خانلری و قزوینی از حیث ترتیب ابیات است که خود در ساختار شعر و قهراً بر برخی برداشتها و تحلیلهای ما از آن تأثیر می‌گذارد. در طبع خانلری بعد از بیت تخلص (به یمن همّت...) دو بیت دیگر، یکی حاوی خطاب به «آصف» و دیگری مدح او آمده، و آنگاه بیتی با محتوای عاشقانه و به هر حال غیرمدحی (به بوی زلف و...) در آخر واقع شده. اما در قزوینی، آخرین بیتْ همان تخلص است (سایه و نیساری هم بدان سان.) ولی آنچه مهمتر و اثرگذارتر است

این‌که در قزوینی بیت حاوی ذکر آصف، و به فاصلهٔ یک بیت (بیا، که وضع...) مدح او، درست در وسط شعر واقع شده، و مشکل آن این است که به هیچ روی نمی‌توان قسمت مدحیِ شعر را چیزی چون یک زایده و بیرون از پیکرهٔ اصلیِ شعر تلقی کرد، حال آن‌که مطابق ترتیب خانلری، بیتهای مدحی همچون اکثر مواردی که مدح جزءِ اصلی و مهم شعر نیست در بخش پایانی قرار گرفته، و به گمان من این ترتیب بر آنِ قزوینی رجحان آشکار دارد. عادت حافظ در مورد غزلهایی که مدح در آنها نقش غالب یا بارز ندارد این است که آن را در آخر یا نهایت در اواخر شعر جای می‌دهد، همچنان‌که در غزلهای مدح‌آمیز پیشینیان او نیز غالباً چنین بوده است. غزل حاضر هم از آن گونه است که مدح اساساً نقش مهمی در اثر ندارد، درست مثل غزلهایی که مدح فقط در اوقات یا مناسبتهایی خاص بر غزل افزوده می‌شده (اگرچه من با آنان که می‌کوشند تا این امر را به همه یا حتی اغلب غزلهای مدح‌آمیز حافظ تعمیم دهند مخالفم، و دلایل و شواهد خود را در جای خود ارائه داده‌ام.) در هر حال چه ضرورتی دارد که در یک شعرِ عمدتاً عارفانه یا عاشقانه از این گونه، آن هم بدون هیچ دلیل و موجب مشخّصی، مدح را در میانهٔ شعر و چونان بخشی مهم از آن جای دهیم؟ ایرادی دیگر در قزوینی، این‌که بعد از بیت «ز من به حضرت آصف...» یعنی قبل از مدح وزیر، یک بیت دیگر (بیا که وضع جهان) آمده، و خوانندهٔ شعر می‌پندارد که این بیت هم خطاب به وزیر است، در حالی که مضمون نوعاً از آنهایی است که حافظ معمولاً خطاب به عامهٔ خوانندگان اشعارش می‌گوید. گفتن این‌که «غم مخور، باده بخور» به یک وزیر، آن هم با عنوان تفخیمی و شامخ «حضرت آصف» اندکی مضحک می‌نماید. البته با نظری به دو بیت مدحی در نسخ خطی، معلوم می‌شود که هیچ‌کدام در چند نسخهٔ اقدم نیامده است. (نک. دفتر دگرسانیها ۱۴۷۵،۲.) این خود مؤیدی است بر صحت ترتیب ابیات در خانلری، و نیز نظر این بنده، هرچند بنده به طور کلّی با طرز عمل جناب نیساری، که با شدّت و حدّت به حذف هرچه بیت مدحی است از غزل حافظ اقدام کرده‌اند موافق نبوده و نیست (چنان‌که در این باره هم در جای خود سخن گفته است.) در هر حال، اگر قرار باشد که بیتهای مدحیِ مورد بحثْ اصیل تلقی و در شعر حاضر درج شود همان بهتر که مثل خانلری در آخر بیاید. و اما در مورد ضبط جناب سایه، شگفتی من از جهتی بیش از قزوینی است، چون اگرچه دو بیت مدحی در طبع ایشان اندکی پس از مکان آنها در قزوینی (میانهٔ شعر) یعنی در اواخر غزل آمده، لیکن میان مقدّمهٔ مدح (خطاب به آصف) و خود مدح به جای یک بیتِ قزوینی

دو بیت فاصله افتاده: یکی همان بیت «بیا، که وضع...» (در خانلری بیت ۱۰) و دیگر بیتی که خانلری ندارد ولی در سایه و قزوینی هست: طریق عشق طریقی عجب... (که در ح ب ۵ نقل شد.) استبعاد این‌که چنین سخنی به یک وزیر (آن هم در میانهٔ مدح وی) گفته شود حتی از بیت قبلی هم بیشتر است. از جناب سایه هم می‌توان پرسید: آیا معنی «دو مصرع» حافظ دقیقاً شش مصرع است؟ نکند زنده‌یاد قزوینی و زنده‌باش سایه آن «دو مصرع» را به معنی مجازی گرفته‌اند، یعنی چیزی مثل «دو کلمه حرف» که گاهی عملاً به مطلبی در حدّ چند صفحه یا یک مقاله هم قابل اطلاق است؟ نه، به گمان این کمترین، دقت زبانیِ حافظ بسی بیش از اینهاست، و مدح وزیر فقط همان یک بیت است، و ظاهراً خانلری، دست کم در مورد این قسمت از شعر، بهترین ترتیب ممکن را برگزیده است.

۱ ای که دایم به خویش مغروری
گـر تـرا عشـق نـیست، مـعذوری

۲ گِرد دیـوانگـان عشق مگـرد
کــه بــه عــقل عَـقیله مشــهوری

۳ مستی عشق نیست در سر تـو
رو، کــه تــو مست آب انگــوری

۴ روی زرد است و آه دردآلود
عــــــاشقان را دوای رنــــــجوری

۵ بگذر از نام و ننگ خود، حافظ
ســاغر مَـی طـلب، کـه مـخموری

۲. عقیله: در مورد زنان، کریمهٔ مخدَّره؛ عقیلهٔ قوم: سرور آن؛ عقیلهٔ دریا: مروارید درشت صافی و روشن؛ جمع: عَقائل؛ عقائل انسان: گرامی ترین داشتهٔ او (لسان‌العرب) استاد فروزانفر در شرح این بیت مولانا:

چـونک عـقل تـو عـقیلهٔ مـردم است　　　آن نه عقل است آن، که مار و کژدم است
(مثنوی ۱،۱۴۴)

نوشته‌اند: عقیله: پای‌بند شتر، زانوبند؛ ظاهراً این کلمه اماله شدهٔ «عِقال» است کـه در عربی زانوبند شتر را گویند برخلاف قیاس، زیرا پیش از الف، حرف اسـتعلا (قـاف) وجود دارد که مطابق اصول و قواعـد عـلم صـرف، امـالهٔ «الف» در آن صـورت روا نیست، ولی چون کسرهٔ حرف اولْ لازم و در حرفی است که جزو اصلی کلمه است می توان گفت که پارسی‌زبانان به نحو توسّعْ امالهٔ الف را جائز داشته و با هاءِ مختفی، که علامت نقل و تخصیص است، استعمال کرده‌اند. در زبان پارسی، این کلمه به معنی گرفتار و گرفتاری نیز استعمال می‌شود. (شرح مثنوی ۳،۹۹۲ـ۹۹۳) استاد امـیرحسـن یزدگردی دربارهٔ این عبارت: «اَعباءِ آن عقیله از گردن انداخته شود» (نفثةالمصدور ۱۲) در حواشی تصریح کرده‌اند: در اینجا به معنی پای‌بند و موجب و باعث گرفتاری بـه کار رفته است. آنگاه ایشان به منابعی در این باره بازبرد داده‌انـد. (نک. هـمان ۴۹۳.)

بیهقی: «امیر ماضی مردی بود مستبدّ به رای خویش، و آن خطا بکرد و چندان عقیله پیدا آمد.» (۳۴۸) سنایی، در نعت رسول‌الله:

قدم صدق یافت نقل از وی — از عقیله برَست عقل از وی
(حدیقه ۶۱)

رَست از عقیله دیدهٔ عقل از برای آنک — هر ساعتی ز خاک درش توتیا کشد
(دیوان ۱۳۷)

قاضی حمیدالدین: «شیطان بر عقیلهٔ طبیعتْ عِقال شریعت از پای گشاده.» (مقامات حمیدی ۱۹۱) عطار:

تا عقل من از عقیله آزادی یافت — دل غمگین شد، ولیک جان شادی یافت
(مختارنامه ۳۵)

بهاءِ ولد: «هرچند خویشتن چست‌تر کنی از بهر خوشی و مرادها، و لطافت و ظرافت بیش ورزی تا کم‌عقیله‌تر باشی، رنجت بیش باشد.» (معارف ۵۹؛ نیز نک. تعلیقات مصحح فقید، استاد فروزانفر بر جزءِ چهارم ۲۶۲ـ۲۶۳.) نجم رازی: «عقل را در عقیلهٔ فلسفه و زندقه انداختند.» (مرصاد ۱۱۷) مولانا:

نپرّد عقلِ جزوی زین عقیله — چو نبْوَد عقل کل بر جزوْ لالا
(کلیات ۱،۶۹)

(لالا: خواجه و ارباب، مجازاً چیره) سلطان ولد:

گذر از عقل و مجنون شو درین عشق — که عقل اینجا عقیله‌ست و عقال است
(دیوان ۶۶)

۳. مست عشق ـ مست آب انگور: بیت حاضر را شاید بتوان صریحترین سخن حافظ در قیاس سرمستی عشق با مستی بادهٔ عادی یا «آب حرام»، و نفی این و ترغیب به آن دانست. این نگارنده در ضمن بحثی دربارهٔ کاربرد «مَی» و معادلهای آن در حافظ و در سنجش با دیگران از دیدگاه سمبولیسم و موازین آن نتیجه گرفت که حافظ، جز در چند مورد در کلّ اشعارش که به تصریح و ایضاح در مورد نوع و ماهیت مَی و جانبداری از شراب عشق یا بادهٔ الهی پرداخته، در اکثریت قاطع مواردْ مَی و نظایر آن را بدون هیچ‌گونه تعیین نوع و به صورت نمادی با تمامی وسعت طیف مفهومیِ آن آورده است تا خواننده خود دربارهٔ چیستی و چگونگی آن تصمیم بگیرد. (نک. ج ۱، ۵۱۸ـ۵۲۲.) نیز نمونه‌هایی از شاعران، از جمله خود خواجه، که در آنها، به خلاف اهداف سمبولیسم، به نوع مَی (یعنی همان مَی خدایی یا وحدت و...) تصریح شده

است، ذکر کردم. (۵۶۳ـ۵۶۹) این نمونه‌ها هم در چهارچوب همان بحث و مزید بر شواهد مذکور در آن است و جملگی در تصریح به نوع آن و جداسازی آن از بادهٔ انگوری؛ میبدی: «گفتند: یا سیّد [پیامبر (ص)] چرا مَی نخوری؟ گفت: ما را از شراب مطالعه چنان مست کرده‌اند که پروای [= توجهِ، میلِ ـ م] شراب مروّق شما نیست.» (کشف‌الاسرار ۱، ۳۱) مولانا پرسشی اصولی می‌کند:

بـــاده‌ای را مِـی‌بوَد آن شـرّ و شـور　　　نور حق را نـیست آن فـرهنگ و زور،

کـه تـرا از تـو بـه‌کل خـالی کـند؟　　　تو شـوی پست، او سـخن عـالی کـند؟

(مثنوی ۴،۴۰۳)

نوع انگوری ارزانی مسیحیان، و منصوری برای اهل قرآن:

آن بـادهٔ انگـوری، مـر امّت عـیسی را　　　وین بادهٔ منصوری، مـر امّت یـاسین را

(کلیات ۱،۵۵)

نیز دربارهٔ بادهٔ عرفان:

آن بـادهٔ انگـوری، نـفزایـد جـز کـوری　　　پـهلوی چـنین بـاده، بـالّله مـنشانیدش

(۳،۸۸)

تو که مست عنبی، دور شو از مجلس ما　　　که دلت را ز جـهان سـرد کـند کـافورم

(۴/۴)

به مخاطب می‌گوید: عجب مدار که من هرچه بخورم بدل به باده می‌شود و نان به افیون:

ما را مبین چو مستان، هرچه خورم مَی است آن

افـیون شـود مـرا نـان، مـخموری دو دیـده

(۵،۱۶۴)

او بارها تعابیری چون می حلال، شراب خدایی و... دارد. سعدی سخن در قیاس دو باده کم ندارد، چون:

بنال مطرب مجلس، بگوی گفتهٔ سعدی　　　شراب انس بیاور، که من نه مـرد نـبیدم

(غ ۳۸۱)

مـیِ بـهشت نـنوشم ز دست سـاقی رضـوان　　　مرا به باده چه حاجت که مست روی تو باشم؟

(غ ۴۰۳)

مستِ بی‌خویشتن از خمر، ظلوم است و جهول　　　مســتی از عشــق نکـو بـاشد و بـی‌خویشتنی

(غ ۶۰۷)

سیف فرغانی:

من مست ز خاک کوی عشقم — چون شارب خمر از آب انگور

(دیوان ۲، ۱۹۶)

عماد فقیه:

میِ صافی ز لب لعل تو جستم چو عماد — غرض از باده نه دُردیّ خردپوشم بود

(دیوان ۱۳۱)

باز تأکید می‌کنم: من مجموع این‌گونه تصریحها و ایضاحها را در اشعار حافظ به نسبت کمتر از دیگر غزلسرایان می‌دانم.

۴. دوای: چنین است قزوینی؛ علّامه در حاشیهٔ غزل نوشته‌اند: چنین است در جمیع نسخ خطی موجود نزد اینجانب بدون استثناء؛ نسخ چاپی: گواه. خانلری بدلی برای آن نداده و ظاهراً همهٔ نسخ ایشان به همین صورت‌اند. بنا بر این از نظر نسخ، تردیدی در صحت آن نیست، اگرچه اجتهاد برخی در برابر نص، خود حدیثی دیگر است. سایه: گواه؛ هروی هم این همه نسخه را رها کرده و با جانبداری از طبعی نامعتبر چون قدسی «گواه» را درست می‌داند، با این استدلال که: روی زرد «دوای» رنجوری نیست ولی «گواه» آن هست. («نکته‌هایی در تصحیح دیوان حافظ»، نشر دانش، س ششم، ش دوم، ص ۲۸.) این حکم از نظر ضوابط تصحیح متن معیوب، و از لحاظ عرفان‌شناسی مردود است. اوّلی را گفتیم، اما در باب دومی، چگونه به این نکته توجه نداشته‌اند که شاعر قصد ایجاد پارادوکس دارد در این‌که روی زرد و آه (که در عرفْ نشان بیماری و درد انگاشته می‌شود) خود دوای درد است؟ مگر در عرفان آن همه تأکید نشده که روی زرد و رنجوری ظاهرْ داروی هرگونه درد باطن است؟ مگر آدم به هنگام راندگی از درگاه حق به مدد همین اشک و آه آتشناک و زردرویی‌اش شفا و نجات نیافت؟ وانگهی، مگر در خود حافظ نظایر این سخن را ندیده‌ایم؟:

باضعف و ناتوانی، همچون نسیم خوش باش — بیماری اندرین ره خوشتر ز تندرستی

مگر دوای درد عشقْ خود جگرسوز نیست؟:... درد عشق است و جگرسوز دوایی دارد (۱۱۹/۶) آیا سعدی روی زرد را بر اثر «اکسیر» عشق ندانسته است؟:

گویند: روی سرخ تو، سعدی، چه زرد کرد؟ — اکسیر عشق بر مسم افتاد و زر شدم

(غ ۳۷۴)

حضرات، این‌که مثلاً گونهٔ زرد کسی «گواه» عشق است به جای خود درست است، ولی این اساساً امری و موردی کاملاً متفاوت است و در موردی گفته می‌شود که

می‌خواهند بگویند عشق نشان ویژهٔ خود را دارد و در آن نیازی به بیان و پرحرفی نیست، همچنان‌که شیخ می‌فرماید:

دعوی عشّاق را شرع نخواهد بیان   گونهٔ زردش دلیل، نالهٔ زارش گواست

(غ ۴۷)

و یا:

نوک مژگانم به سرخی بر بیاض روی زرد   قصّهٔ دل می‌نویسد، حاجت گفتار نیست

(غ ۱۱۷)

امّا چرا اعتبارهای کاملاً مختلف را با هم خلط می‌فرمایید؟ حالا بیایید بیت حافظ را مطابق حکم شما به نثر بدل کنیم: این روی زرد و این آه سوزان معلوم می‌کند که شخص عاشق رنجور است؛ به‌راستی آیا سخنی سخیف‌تر از این ممکن است؟ و آیا چنین بیتی را می‌توان درخور خواجه خواند؟ (البته این‌که عده‌ای غزل را از حافظ نمی‌دانند امری است علی‌حده، اگرچه دلایل چندان استواری هم نداشته‌اند.) آری، خوانندگان عزیز، این نمونه‌ای از همان بساط خان‌خانی در کار حافظ است که به عادت مألوف ما بدل شده، یعنی: «ای بابا، نسخه چیست؟ اقدم نسخ کدام است؟ نسخهٔ درست همان است که من می‌گویم و می‌پسندم. باور ندارید؟ باشد، برایتان سند می‌آورم: قدسی دارد... الخ. مفهوم شد؟» آتش به جان شمع فتد...

* * *

محمدامین ریاحی غزل را از حافظ نمی‌داند. (نک. گلگشت ۴۳۴.)

برخی حافظ‌پژوهان گفته‌اند: این‌که حافظ در بیت ۳ شراب انگوری را نفی و طعن کرده، با بیت آخر که می‌گوید «ساغر مَی طلب» در تناقض است. من پیشتر و به اقتضای مطلب در دو سه جا به آن پاسخ گفته‌ام. (از جمله و مفصّل‌تر در: ج ۱، ۳۶۲_۳۶۶)

۱ ز کوی یار می‌آید نسیم باد نوروزی
از این باد ار مدد خواهی، چراغ دل برافروزی

۲ چو گل گر خرده‌ای داری، خدا را، صرف عشرت کن
که قارون را غلطها داد سودای زراندوزی

۳ سخن در پرده می‌گویم: چو گل از غنچه بیرون آی
که بیش از پنج روزی نیست حکم میر نوروزی

۴ میی دارم چو جان صافیّ و صوفی می‌کند عیبش
خدایا، هیچ عاقل را مبادا بخت بد روزی

۵ طریق کام‌بخشی چیست؟ ترک کام خود کردن
کلاه سروری آن است کز این ترک بردوزی

۶ ندانم نوحهٔ قمری به طرف جویبار از چیست؟
مگر او نیز همچون من غمی دارد شبانروزی

۷ جدا شد یار شیرینت، کنون تنها نشین، ای شمع
که حکم آسمان این است، اگر سازی و گر سوزی

۸ به بستان شو که از بلبل رموز عشق گیری یاد
به مجلس آی کز حافظ غزل گفتن بیاموزی

۱. به نظر می‌رسد از دو شعر متأثر باشد: یکی ترجیع‌بند فرخی دربارهٔ نوروز در مدح امیریوسف بن ناصرالدین، و از بیت واسطهٔ آن (با تفاوت «ی» معروف به جای مجهول):

بدین شایستگی جشنی، بدین بایستگی روزی
ملک را در جهان هر روز جشنی باد و نوروزی
(دیوان ۴۰۳ به بعد)

دیگر از قصیدهٔ کوتاه امیرحسن دهلوی:

فروغ روی گل بنگر چو شمع از باد نوروزی
چو رای خسرو عالم شده در عالم‌افروزی
(دیوان ۵۵۳)

(در شرح بیت ۲ هم بیتی از آن خواهد آمد، که احتمال تأثر از آن را تقویت می‌کند.)
پیشتر سخنی داشتم در تفاوت شاعران متصوف یا عارف با شاعران عرفانگرا در تلقّی از نوروز. (نک. ح غ ۱۶۰، سخن پایانی.)

نسیم: اینجا یعنی بوی، اگرچه می‌تواند ایهامی به باد ملایم هم داشته باشد.

چراغ از باد افروختن: بدیهی است که باد چراغ را خاموش می‌کند و به گفتهٔ سعدی غمی هم از آن ندارد:

فرشته‌ای که وکیل است بر خزانهٔ باد — چه غم خورد که بمیرد چراغ پیرزنی؟
(گلستان ۱۸۲)

ترا ز حال پریشان ما چه غم دارد؟ — اگر چراغ بمیرد، صبا چه غم دارد؟
(غ ۱۶۹)

بنا بر این در بیت متن، افروختن چراغ از باد پارادوکس است. (نک. ح ۳۳۱/۶.)

۲. زر در گُل: خرده‌های زردرنگ میان گل سرخ را تعبیر به زر کرده‌اند، و او را گاهی زراندوزی خوانده‌اند که زرها را در دست می‌فشارد و خرج نمی‌کند؛ نظامی:

پای کرم بر سرِ زر نِه، نه دست — تات نخوانند چو گل زرپرست
(مخزن ۱۳۸)

سلمان هم مثل حافظ به گل توصیه می‌کند تا خرده‌هایش را خرج کند:

باد جان می‌بازد، ای گل، در هوایت، ور تو نیز
خرده‌ای داری، نثار عاشق جانباز کن
(دیوان ۲۴۸)

خود خواجه:

احوال گنج قارون کأیام داد بر باد — با غنچه بازگویید تا زر نهان ندارد
(نیز نک. ح ۱۱۴/۵.)

غلط دادن: در مغلطه انداختن، به غلط افکندن، به اشتباه انداختن، فریفتن، گمراه کردن: چو گل گر... الخ (دهخدا، که تنها شاهد آن همین بیت است.) البته می‌توان آن را با «اُغلوطه دادن» (= به غلط انداختن) هم قیاس کرد.

سودا: معنی سیاهی در آن ایهام دارد به زردی زر.

قزوینی پس از این بیت دارد:

ز جام گل دگر بلبل چنان مست می لعل است
که زد بر چرخ فیروزه صفیر تخت فیروزی

تخت فیروزی: یا تخت پیروزه، نام سومین تخت از مجموعهٔ تخت طاقدیس، که فردوسی وصفی دقیق از آن دارد، و از جمله می‌گوید که نخستین دارندهٔ آن ضحاک ناپاک بود و نسل به نسل آمد تا به خسروپرویز رسید:

سدیگر سراسر ز پیروزه بود　　بدو هرک دیدیش دلسوزه بود

(شاهنامه ۲۲۴،۹)

همچنین «تخت طاقدیس» خود نام پنجمین لحن از الحان خسروانی باربد بوده، اما امروز نام گوشه‌ای است در دستگاههای نوا و سه‌گاه و آواز افشاری. (ستایشگر، واژه‌نامهٔ موسیقی ایرانزمین، ذیل «تخت فیروزی»)

قزوینی پس از بیت مذکور، بیتی دارد که صورتی است مبدّل از بیت ۸ در طبع خانلری، و پس از آن این بیت را هم افزون دارد:

چو امکان خلود، ای دل، درین فیروزه ایوان نیست

مجال عیش فرصت دان به فیروزی و بهروزی

بیت را من متأثر از این بیت امیرحسن (از شعرِ مذکور در: ح ب ۱) می‌دانم:

نگین خاتم ملکش نگر فیروزهٔ دولت

بر آن فیروزه نقشی کرده بخت از فتح و فیروزی

(متن به غلط: فتح فیروزی)

فیروزی: ایهام: الف. پیروزی، فتح، کامیابی؛ ب. فیروزه‌ای، دارای رنگ و شکل فیروزه؛ فیروزه یا پیروزه، گذشته از ارزش خودش به عنوان یکی از احجار کریمه، از نظر نامش نیز، که با فیروزی یا پیروزی همراه است، عزیز شمرده می‌شد. در نوروزنامه آمده است که شاهان را تنها دو گونه نگین رواست: یکی از یاقوت «و دیگر از پیروزه از بهر نامش را و از بهر عزیزی و شیرینی دیدارش.» (۲۸) به نظر می‌رسد در بیتهای قزوینی و امیرحسن هم واژهٔ «فیروزی» دلالتی بر همین معنی داشته باشد. ابوریحان می‌گوید: جابر بن حیّان الصّوفی در کتاب النخب فی الطلسمات فیروزه را حجرالغَلَبَة و حجرالعین و حجرالجاه خوانده. حجرالغلبة و حجرالجاه از آن جهت است که معنای فیروزه در پارسی پیروزی است. (الجماهر فی الجواهر ۲۷۶ـ۲۷۷) تقریباً در همهٔ منابع قدیم کانی‌شناسی به این خاصیت فیروزه اشاره شده است.

جناب خرّمشاهی زمانی در ضمن بحثی دربارهٔ تکرار قافیه در غزل حاضر پرسیده بودند: آیا ممکن است این «فیروزی» مخفف «فیروزه‌ای» باشد؟ (حافظنامه ۸۴۸،۲) اینجانب در پاسخ ایشان حدسشان را تأیید کرد. (مستدرک حافظنامه، ۱۴۲۷،۱۳۸۶)

اکنون قدری مفصلتر بدان می‌پردازد: سید حسن غزنوی، در وصف ابروی فیروزه‌رنگ (به جهت شیوه‌ای از آرایش زنان در قدیم):

طغرای هلالیْش دریغ است به کاغذ — آن ابروی پیروزی بر روی قمر باد

(نقل از دهخدا)

که همان است که حافظ آورده (البته با ایهام به آسمان فیروزه‌رنگ):

بجز آن نرگس مستانه ـ که چشمش مرساد — زیر این طارم فیروزه کسی خوش ننشست

سلمان:

بجز در سایهٔ سروش مبادم هیچ سرسبزی — بجز بر خاتم لعلش مبادم هیچ پیروزی

(دیوان ۲۸۵)

که ایهام دارد به رنگ پیروزه‌ای (به قرینهٔ «سبزی» و سرخی «لعل»). کمال خجندی، که درست مثل بیت قزوینی «پیروزی» و «بهروزی» را با هم و با همان ایهام آورده است:

بر لب لعل، خط سبز ترا پیروزیست — بر زنخدانِ چو به خال تو از بهروزیست

(دیوان ۴۱)

بهروزی: این هم در بیتِ افزونیِ قزوینی ایهام دارد: الف. نیکروزی و سعادت؛ ب. یکی از احجار به نام بهروز، که اگرچه چندان بهایی ندارد، اینجا برای آرایه‌سازی آمده است. (نک. «بهروز» در: ح ۳۷۲/۶.)

۳. در پرده چون گل یا غنچه: پرده پیداست استعاره از گلبرگهای متراکم غنچهٔ گل سرخ است؛ خواجو:

ای گل، از پرده برون آی، که باد سحری — همره قافلهٔ باد سحر بازآمد

(دیوان ۶۶۸)

خود حافظ، در قصیده:

سحرگهم چه خوش آمد که بلبلی گلبانگ — به غنچه می‌زد و می‌گفت در سخن‌رانی

که: تنگدل چه نشینی؟ ز پرده بیرون آی — که در خم است شرابی چو لعل رمّانی

میر نوروزی: علّامه قزوینی: کسی که در چند روز آخر سال وی را اصطلاحاً به پادشاهی برمی‌داشتند و او را سوار مرکوبی می‌کردند و از طلوع آفتاب تا عصر، وی در خیابانها و میدانها حرکت می‌کرد. حکم وی روان بود، ولی چون غروب می‌شد اگر وی را به دست می‌آوردند به انواع عقوبت شکنجه می‌دادند. (برای مطالعهٔ کامل نوشته، نک. «میر نوروزی»، یادگار، س ۱، ش ۳، آبان ۱۳۲۳، ص ۱۳ـ۱۶.) ابوریحان بیرونی بدون ذکر نام «میر نوروزی» و در ضمن بیان سنت برنشستن کوسه

(کوسه‌برنشین، کوسج‌برنشین) مشخّصات میرِ نوروزی را چنین بیان می‌کند: «آذرماه به روزگار خسروانْ اول بهار بوده است. و به نخستین روز از وی از بهر فال، مردی بیامدی کوسه، برنشسته بر خری، و به دست کلاغی گرفته، و به بادبیزنْ خویشتن باد همی‌زدی و زمستان را وداع همی‌کردی وز مردمان بدان چیزی یافتی. و به زمانهٔ ما به شیراز همین کرده‌اند و ضریبت پذرفته از عامل تا هرچ ستاند از بامداد تا نیمروز به ضریبت دهد. و تا نماز دیگر از بهر خویشتن را بستاند. و اگر از پسِ نماز دیگر بیابندش سیلی خورد از هر کسی.» (التفهیم ۲۵۶ـ۲۵۷) قاسم غنی نیز در این باره توضیحاتی دارد. (نک. یادداشتها ۲۸۷ـ۲۸۸.) و اما بهرام فره‌وشی اصل اسطوره را به گونه‌ای دیگر بازمی‌گوید: در آغاز نوروز رسم چنین بود که مردی نیکنام، خوش‌یمن، خجسته، گشاده‌روی و شیواگفتار به حضور شاه می‌آمد و اجازهٔ ورود می‌خواست. شاه می‌پرسید: کیستی؟ از کجا؟ چه آورده‌ای؟ وی پاسخ می‌داد: من از سوی دو مبارک‌پی می‌آیم، به سوی دو نیکبخت می‌روم. با من پیروزمندی همراه است. نام من خجسته است. با خود سال نو می‌آورم. برای شاه خبر خوش و درود و پیام می‌آورم. شاه به وی بار می‌داد و او خوان سیمین نوروزی را که در کنار آن نانهای کوچک پخته شده از گندم، جو، ارزن، ذرّت، نخود، عدس، برنج، کنجد، باقلا و لوبیا قرار داشت در پیش روی شاه می‌گذاشت و برای شاه خوشبختی و نیکروزی و زندگانی دراز آرزو می‌کرد. در این اسطوره، دو نیکبخت عبارت‌اند از دو امشاسپند خرداد و امرداد، یا هاروت و ماروت، زیرا شاهان در روز ششم فروردین در نوروز بزرگ در خردادروز به بار نوروزی می‌نشستند و امشاسپندان دوگانهٔ خرداد و امرداد، که یکی به معنی تندرستی است و بر آبها فرمانروایی دارد و دیگری به معنی نمیرایی و زندگی جاودان است و بر گیاهان فرمانرواست، فرشته‌های موکّل بر روزهای ششم و هفتم ماه هستند و میر نوروزی از سوی آنان تندرستی و زندگی جاویدان به حضور شاه می‌برد. [بازبرد نویسنده به «محاسن النّیروز و المهرجان» در المحاسن و الاضداد جاحظ، چ بیروت، بدون ذکر صفحه ـ م] اما دو نیکبخت دیگر، شاه و شهبانو بودند که می‌بایستی در سال نو برکت و فراوانی و خوشبختی به مردم ارزانی دارند. (جهان فروری ۵۳ـ۵۴)

روال سخن شاعر به گونه‌ای است که گویی می‌خواهد چیزی را به صورت پوشیده به مخاطب منتقل کند، مثلاً این‌که فرمانروایی فردی نابکار، که شاید بیم بسیار نیز برانگیخته است، گذرا خواهد بود. بعید می‌دانم که شاعر از لوازمی چون سخن در پرده گفتن، توصیه به بیرون آمدن از پیلهٔ خود و گذرا انگاشتن حاکمی موقت، صرفاً

برای ساختن مضمونی شاعرانه سود جسته باشد.

۴. طنزی دارد بر صوفی، بدین‌سان که خود را «عاقل بدطالع» می‌خواند، و لذا صوفی را باید طرف «جاهل» انگاشت.

۵. تَرک: ایهام: الف. برش یا گوشهٔ کلاه (واژهٔ پارسی، در اصل: تَرگ؛ نک. ح ۱۴۷/۴.) ب. رها کردن، اینجا در مورد تعلّقات (واژهٔ عربی) این ایهام را پیش از حافظ بسیار آورده‌اند؛ سیف اسفرنگی:

از کلاه فقر تا ترکی مرا آمد نصیب — جبههٔ اکلیل ساید فرق گردون‌سای من

(دیوان ۳۷)

امیرحسن، به صورت جناس تامّ میان دو «ترک»:

در کلاه همّت درویش تا یک ترک هست

ترک جنّت خوشتر است و هرچه در جنّت نعیم

(دیوان ۲۴۲)

حافظ پیشتر هم این ایهام را داشت:... کلاهی دلکش است، اما به ترک سر نمی‌ارزد (۱۴۷/۴)

یکی از آموزه‌های مهم عرفان واگذاشتن خواست و ارادهٔ خود در برابر خواست دوست است. نجم رازی: «آنچه نصیبهٔ من است در بی‌نصیبی است، و کام من در ناکامی، و مراد من در نامرادی.» (مرصاد ۱۵۵) خود حافظ:

میل من سوی وصال و قصد او سوی فراق — ترک کام خود گرفتم تا برآید کام دوست

یکی از فرقهای زاهد و رند هم این است که زاهد همواره در پی هوای نفس و برآمدن کام خویش (وصول به بهشت) است، لیکن رند کام خود را فدای کام دوست می‌کند.

۶. سعدی:

تا غمی پنهان نباشد رقّتی پیدا نگردد — هم گلی دیده‌ست سعدی تا چو بلبل می‌خروشد

(غ ۲۱۲)

در بیت حافظ، لخت دوم را می‌توان سؤالی («مگر» = قید سؤال) و غیرسؤالی («مگر» = قید شک و ظن) خواند. این نگارنده دومی را ترجیح می‌دهد.

۷. یار شیرین شمع: همان شهد یا عسل است، که وقتی از موم جدا شود، آن موم دیگر به هیچ کاری جز سوختن نمی‌آید. شاعران خوش‌ذوق و عاشق از دیرباز این را استعاره‌ای گرفته‌اند از کسی که معشوق، یعنی جان و جوهر وجود و یار شیرین او، از

وی جدا شده و کالبد جسمانی و بی‌معنای او چون موم بی‌عسل باید شمع‌وار بسوزد و بسازد؛ عطار:

شمع آمد و در آتش سرکش پیوست | در آتش سوزان که چنان خَوش پیوست؟
پیوند عجب نگر که او را افتاد | ببرید از انگبین، به آتش پیوست

(مختارنامه ۲۳۹)

مولانا:

که از آن دم که تو سفر کردی | از حلاوت جدا شدیم چو موم
همه شب همچو شمع می‌سوزیم | زآتشش جفت و زآنگبین محروم

(کلیات ۴،۸۱)

سعدی، در مناظرهٔ معروف شمع و پروانه، وقتی پروانه به شمع می‌گوید: من عاشقم و رواست که بسوزم، تو چرا زاری می‌کنی، از شمع چنین پاسخ می‌شنود:

بگفت: ای هوادار مسکین من | برفت انگبین، یار شیرین من
چو شیرینی از من به در می‌رود | چو فرهادم آتش به سر می‌رود

(بوستان ۱۱۴)

اگرچه مضمون قدیمتر از سعدی است (چنان‌که دیدیم) اما حافظ به دلیل «یار شیرین» از سعدی متأثر شده است.

بد نیست به ترکیب «ش» در لخت نخست و «س» در لخت دوم، تناوب آنها و مکان هرکدام دقت کنیم، که سازندهٔ موسیقی سخن است.

قزوینی پس از این درست چهار بیت پیاپی را (علاوه بر دو بیت پیشگفته) افزون دارد. از این میان، بیت اول غیرمدحی و سه بیت دیگر حاوی مدح تورانشاه است. مطابق معمول دربارهٔ این چهار بیت به ترتیب شماره توضیح خواهم داد:

یک. به عُجب علم نتوان شد ز اسباب طرب محروم
بیا، ساقی، که جاهل را هَنی‌تر می‌رسد روزی

عجب علم: خواه «علم» را، مطابق اکثر موارد، علم دین بگیریم و چه مطلق دانش، در هر حال ممکن است غرور و خودبینی پدید آورد. عالمان متکبّر و معجب به نفس، معمولاً به دلیل همین برتر پنداشتن خود از عوام، لذّات و شادیهای مرسوم آنان را کسر شأن خود می‌دانند و از این موهبت بی‌بهره می‌مانند. در برابر، عوام و جُهّال (که دعوی و غرور علم را ندارند) شادیها و لذّاتشان با فراغ بال و لاجرم گوارا و دلچسب است.

جاهل: طنز نیرومند بیت از آنچه ذکر شد و نیز از این معنی شکل می‌گیرد که شاعر خود را «جاهل» می‌خواند تا خود را از صف مغروران به علم جدا کند و طالب شادی بی‌غلّ و غشّ عوام‌الناس شود.

هَنی: هَنیٔ و مهنّا = آنچه بدون رنج و سختی به کسی رسد. (لسان‌العرب) همزه در «هنیٔ» می‌تواند به «ی» بدل شود و حرف آخر مشدّد (هنیّ) گردد، همچون نظایر متعدد آن.

و اما در این‌که رنج جاهل کمتر است، بهاءِ ولد می‌گوید: «مردم نادان را رنج کم باشد [...] و در رحِم مادرْ نادان‌تر، از تنگی و خون و وَرَخْجی‌اش [= پلیدی‌اش ـ م] خبر نی، و اگر دست به نجاست اندر می‌زند بچهٔ خُرد، هیچ قَی‌اش نشود. چون دانش ورزی، بدانک سبب رنج بیش می‌ورزی.» (معارف ۴۵) آیا حافظ این سخن تأمل‌انگیز پدر مولانا را نخوانده بوده است؟

در هر حال، به گمان من مضمونی است ژرف، با طنزی از آن دست که در شعر خواجه می‌یابیم. گمان می‌کنم حق با امثال قزوینی، عیوضی و سایه باشد که بیت را اصیل دانسته‌اند، و حذف چنین بیتی را، که مضمونی منحصر به فرد در اشعار او هم هست، روا نمی‌دانم. از نظر نسخه هم، اگرچه در چند نسخهٔ اقدم نیامده، در نسخ مورخ ۸۲۵ به بعد ظاهر شده است. (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۴۷۹.)

دو. مَی اندر مجلس آصَف به نوروز جلالی نوش
که بخشد جرعهٔ جامت جهان را ساز نوروزی

نوروز: سبب آن: «چون بدانستند که آفتاب را دو دَور بود یکی آنک هر سیصد و شصت و پنج روز و ربعی از شبانروز به اول دقیقهٔ [= درجهٔ ـ م] حَمَل بازآید به همان وقت و روز که رفته بود بدین دقیقه نتواند آمدن، چه هر سال از مدّت همی کم شود، و چون جمشید آن روز را دریافت "نوروز" نام نهاد و جشن آیین آورد و پس از آن پادشاهان و دیگر مردمان بدو اقتدا کردند، و قصهٔ آن چنان است که چون گیومرت اوّل از ملوک عجم به پادشاهی بنشست خواست که ایام سال و ماه را نام نهد و تاریخ سازد تا مردمان آن را بدانند. بنگریست که آن روز بامداد، آفتاب به اول دقیقهٔ حمل آمد، موبدان عجم را گرد کرد و بفرمود که تاریخ از اینجا آغاز کنند.» (نوروزنامه ۲) در شاهنامه هم پیدایی نوروز به جمشید نسبت داده شده است. (نک. ج ۱، ۴۱ـ۴۲.)

نوروز جلالی: = نوروز بر حسب تقویم جلالی (نک. «سال جلالی» در: ح ۴۵۴/۸.)

قزوینی، در حاشیهٔ غزل، واژهٔ «جلالی» را دارای ایهام به نام جلال‌الدین تورانشاه می‌داند.

جامت: نسخه‌هایی که بیت را دارند چنین ضبط کرده‌اند، ولی سایه آن را قیاساً به «جامش» تغییر داده است. این در حالی است که به گمان این نگارنده «جامت» نه تنها هیچ مشکلی ندارد بلکه مبالغهٔ آن هم بیشتر است، بدین‌سان که: اگر تو توفیق نوشیدن باده را در مجلس وزیر بیابی، به چنان جایگاهی خواهی رسید که جرعهٔ جامت جهان را ساز و سامان نوروزی ببخشد؛ پس چه نیازی به تصحیح مشکوکی به نام قیاسی؟

ساز نوروزی: نام دومین لحن است از الحان باربد، به گفتهٔ نظامی:

چو در پرده کشیدی ساز نوروز　　　به نوروزی نشستی دولت آن روز

(خسرو و شیرین ۱۹۳)

(مهدی ستایشگر آن را با «ناز نوروز» یکی می‌داند. واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین، ذیل «ساز نوروز»)

سه. نه حافظ می‌کند تنها دعای خواجه تورانشاه

ز مدح آصَفی خواهد جهان عیدی و نوروزی

نوروزی: =نوروزانه، عیدی نوروز:

عیدی و نوروزی از شه هیچ نستانم مگر

بارگیر خاص و ترکی درج گوهر بر میان

(المعجم به نقل از دهخدا)

در نوروزنامه در ذیل «آمدن موبد موبدان و نوروزی آوردن» چگونگی این نوروزیها یا هدایا و نحوهٔ پیشکش کردن آنها به پادشاهان عجم تشریح شده است. (۱۸)

چهار. جنابش پارسایان راست محراب دل و دیده

جبینش صبح‌خیزان راست روز فتح و فیروزی

جناب ـ جبین: جناس وسط، همراه با قلب بعض

شاعر در این بیت کوشیده است تا با ذکر توجه پارسایان و صبح‌خیزان به وزیر به او جنبه‌ای معنوی بدهد. با برداشت از این‌گونه گزاره‌هاست که برخی حافظ‌پژوهان تورانشاه را اهل تصوّف خوانده‌اند.

محمود هومن بیتهای افزونی قزوینی را ناشی از سعی او در رعایت جانب دوستی با غنی دانسته، که به نظر نویسنده در تاریخ عصر حافظ اصرار دارد تا بسیاری از غزلها را

به نام امیر یا وزیری معیّن بکند. (حافظ ۳۸۷) ظاهراً هومن هم موافق تاریخگرایی مفرط غنی (که این بنده هم در جای خود بدان پرداخته) نبوده است.

۸. این بیت در قزوینی با تغییرات بسیار آمده؛ تخلص هم نیست بلکه بیت چهارم است:

به صحرا رو که از دامن غبار غم بیفشانی
به گلزار آی کز بلبل غزل گفتن بیاموزی

* * *

این غزل، پس از غزل ۲۲۵ (ابر آزاری برآمد، باد نوروزی وزید...) دومین و آخرین شعری از حافظ است که نام «نوروز» بر خود دارد و در اصطلاح «نوروزیه» نام می‌گیرد. در اشعارِ دیگر، یا فقط سخن از باد بهاری و دمیدن گل و سبزه، بدون ذکر «نوروز» است، و یا ذکر «عید» شده، که بیشتر گمان می‌رود دو عید اسلامی باشند و یا دست کم ما را میان عیدین و نوروز در تردید می‌اندازند. اما اینجا از فرارسیدن روز نو با تمامی فرصتهای شادی، خوشدلی و عشرت خبر می‌دهد. در شرح غزل ۱۶۰ از این سخن رفت که شعرای متصوف معمولاً نوروز را «عید» نمی‌نامیدند و هرجا «عید» می‌گفتند مراد عید صیام و اضحیٰ بود، اما در شعر حاضر، اگر آن بیت از افزونیهای قزوینی را که نام تورانشاه و مدح او را در بر دارد اصیل بدانیم، می‌توان گفت که حافظ، به‌رغم عرفای شاعر، نوروز را «عید» خوانده، چنان‌که از ممدوح درخواست «عیدی و نوروزی» کرده است. جز اینجا و در همین افزودگیها، در هیچ شعر دیگر او ندیده‌ایم که دو واژهٔ «نوروز» و «عید» با هم آمده باشند تا بتوان «عید» را به معنی نوروز دانست. البته در غزل حاضر هم می‌توان در این معنی تردید کرد و گفت: شاید نوروز با یکی از دو عید اسلامی مصادف بوده که شاعر هم «عیدی» و هم «نوروزی» خواسته، و مثلاً عیدی را به خاطر عید اسلامی طلب کرده و نوروزی را برای سال نوِ ایرانی؛ اگرچه قدری متّه به خشخاش گذارانه است ولی به هر حال شقّی محتمل است. (راه حل آن هم این است که اهل تحقیق مثلاً با تطبیق دادن سالهای وزارت تورانشاه با سنوات هجری و شمسی ببینند آیا در هیچ سالی نوروز با یکی از عیدین برابر بوده است یا نه.)

مطلب دیگر این‌که در سنجش این دو غزل نوروزیه با همدیگر، می‌بینیم که غزل ۲۲۵ لحن و فضایی شادتر از غزل حاضر دارد. در اینجا اگرچه بیشتر ابیات به اقتضای موضوع دربارهٔ عشرت و باده و رفتن به بستان و غیره است، اما تا حدودی نیز سایهٔ

غمی را بر روی برخی ابیات می‌بینیم، که من نمی‌دانم آیا دلیل و موجب خاصی داشته یا صرفاً معلول تصادف و تابع مضامین دلخواه شاعر بوده است. مثلاً بیتهای ۶ و ۷، که شاعر از غم شبانروزی و آنگاه تنها نشستن خود تعبیر کرده به شمعی که «یار شیرین» او از وی جدا شده و او محکوم به سوختن و ساختن (آن هم در یکچنین فضا و ایام عشرت‌انگیزی) است، و نمی‌دانیم آیا برای شاعر به تازگی سوگی روی داده، و یا او به یاد درد و داغی در زندگی خود افتاده است یا نه. همچنین در آن نوروزیه، هیچ نقش و نشان آشکاری از تصوّف و عرفان نمی‌توان سراغ جست، اما در غزل حاضر در بیت ۵ سخن از ترک تمامی تعلّقات می‌رود.

و اما مشکل مهم ما در این شعر، تفاوت فاحش شمار بیتها در طبع خانلری با قزوینی (یا چاپهای تحت تأثیر آن) است: در اولی ۸ و در دومی ۱۴ بیت. به یادم نمی‌آید که این‌دو در غزلی واحد ۶ بیت با همدیگر اختلاف یافته باشند، اگرچه تفاوتهایی کمتر از این را در مواردی میان این‌دو دیده‌ایم. سایه هم مثل قزوینی ۱۴ بیت را متن قرار داده، اگرچه برخی از ابیات اضافی را با شمارهٔ مکرّر به عنوان بدلی از بیتهای دیگر (مطابق روش ویژهٔ ایشان) آورده است. عیوضی ۹ بیت را اصیل دانسته، بدین‌سان که علاوه بر ۸ بیت خانلری، این بیت را نیز متن قرار داده: به عُجب علم نتوان شد... الخ. انجوی دقیقاً مثل عیوضی است، در حالی که نائینی ـ نذیر احمد و نیز نیساری در دفتر دگرسانیها عیناً همان ۸ بیت خانلری را اصل گرفته‌اند. بیشتر طبعهای معتبر دیگر، یا به جانب ۸ و ۹ بیت متمایل شده‌اند و یا به سمت حدود ۱۴ بیت. شایان توجه این‌که چاپ حروفی خلخالی از روی نسخهٔ خطی معروف خود (مورخ ۸۲۷، یعنی اساس طبع قزوینی) فقط دارای ۸ بیت است، بدین نحو که یکی از بیتهای افزونی قزوینی یعنی: ز جام گل دگر بلبل... الخ را نیاورده ولی این بیت را دارد: به عیبِ [دیگر چاپها «عجبِ»] علم نتوان شد... باری، دلیل تفاوت فاحش قزوینی با طبعهای حاوی چند بیت کمتر را خود علّامهٔ فقید در حاشیهٔ غزل توضیح داده، و آن این‌که چند بیت اضافی را «فقط در نخ که نسخهٔ بسیار قدیمی معاصر یا قریب‌العصر با خواجه است» یافته و افزوده است. در تأثیر تعیین‌کنندهٔ سه بیت آخر قزوینی بر ساختار غزل، همین بس که یک شعر با محتوای صرفاً تغزلی در باب نوروز را به غزلی مدح‌آمیز بدل می‌کند.

نظر من دربارهٔ بیتهای افزوده این است: در مورد هر شش بیت معتقدم که بعید است از کسی غیر از خود خواجه بوده باشند. شاید از توضیحاتی که دربارهٔ یکایک

آنها دادم (و خواهم داد) شما هم با من همداستان شوید که مشکل بتوان تصور کرد که مثلاً کاتبان و دستکاری‌کنندگان در شعر دیگران توانسته باشند آنها را بگویند. در مورد سه بیت مدحیِ آخر هم گمان می‌کنم خواجه در زمانی پس از سرودن پیکرهٔ اصلی غزل، و در فرصت یا مناسبتی خاص آنها را بر شعر و بر نسخ پیشین آن افزوده است تا عیدانه و نوروزانه‌ای را هم از خواجه تورانشاه وزیر بگیرد، به‌ویژه که خود شعر و پتانسیلهای آن به عنوان شعری نزدیک به تغزل و تشبیب‌های قدیم در باب نوروز، امکان افزودن مدح را به شاعر می‌بخشیده است. می توان پرسید: اگر خود حافظ این قسمت مدحی را نسروده باشد چه موجبی دارد که افراد دیگر بیایند و مدیحه‌ای خطاب به تورانشاه بسرایند و به شعر منضم سازند؟ بنا بر این، به فرض هم که دربارهٔ آن سه بیت غیرمدحی تردیدی داشته باشیم (که من شخصاً ندارم) در خصوص این سه بیت مدحی تردیدی روا نیست. در مورد کلّ ابیاتِ افزوده باید گفت: آن قدر استوار، پرمایه از حیث آرایه‌ها و ظرایف شعری، و متّکی به پشتوانه‌های مضمونیِ شعر پیش از حافظ (و در مورد بیت «به عجب علم...» بهره‌مند از طنز خاص او) هستند که تنها از شاعری در بالاترین درجات برمی‌آیند. این نیز که این ۶ بیت به طور کلّی مأخوذ از نسخه‌ای نه چندان متأخرند می تواند مؤید حدس این نگارنده باشد که شاعر آنها (به‌ویژه بیتهای مدحی) را بعداً و در موقعیتی خاص بر پیکرهٔ اصلی غزل اضافه کرده است. اما با این اوصاف شاید خوانندهٔ این سطور گمان کند که قصد من این است که جملگی این اضافات را می‌باید مثل قزوینی بر آن ۸ یا ۹ بیت خانلری و غیر او افزود؛ خیر، عقیدهٔ من این نیست، حتی اگر از انتساب این چند بیت به حافظ مطمئن باشیم. اگر بنا بر این باشد لازم می‌آید که هر بیتی را که در اینجا و آنجا یافتیم به صِرف حدس و ظن خودمان یا به دلیل خوبی یا مثلاً حافظانه بودنشان بر متن بیفزاییم و دیوان را به مجموعه‌ای عجیب و غریب، درهم و برهم، بی‌اصول و بیرون از ضوابطِ کمابیش علمی و استوارِ تصحیح متن بدل کنیم. حدس ما به عنوان ابیات حافظوار، حتی به فرض اطمینان (که عملاً و عمدتاً هم متعذّر است) یک چیز است، و اقتضای اقدم و اصح نسخ چیز دیگر. بنا بر این، اگر این کمترین هم به جای مصححان گرانقدر حافظ بود، همان ۸ بیت خانلری و نیساری، و در نهایت ۹ بیت را (با بیت «به عجب علم...» به دلیل قدمت نسبی نسخه) به عنوان اصل اختیار می‌کرد. آری، نیاز یا گمشدهٔ ما بیشتر روشهای علمی است تا ذوق و سلیقه و پسند و حدس و گمان و... هرچند بهای اینها را هم در جای خود و در حدّ خود نتوان انکار کرد.

۱ عمر بُگْذشت به بیحاصلی و بُلهوسی
ای پسر، جام می‌ام ده، که به پیری برسی

۲ چه شَکَر هاست درین شهر که قانع شده‌اند
شاهبازان طریقت به مقام مگسی؟

۳ بادلِ خون‌شده چون نافه خوشش باید بود
هرکه مشهور جهان گشت به مُشکین‌نفسی

۴ بال بگشای و صفیر از شجر طوبی زن
حیف باشد چو تو مرغی که اسیر قفسی

۵ کاروان رفت و تو در راه کمینگاه به خواب
وه که بس بی‌خبر از این همه بانگ جرسی

۶ لَمِعَ البرقُ مِنَ الطُّورِ و آنَسْتُ بِهِ
فَلَعَلِّی لَکَ آتٍ بِشِهابٍ قَبَسِ

۷ تا چو مِجمر نفسی دامن جانان گیریم
جان نهادیم بر آتش ز پی خوش‌نفسی

۸ چند پوید به هوای تو ز هرسو حافظ؟
یَسَّرَ اللّهُ طَریقاً بِکَ، یا مُلْتَمَسِی

۱. سعدی، با تفاوت «ی» مجهول:

گر درون‌سوخته‌ای با تو برآرد نفسی چه تفاوت کند اندر شکرستان مگسی؟
(غ ۵۸۰)

تأثر از سعدی مسلم می‌نماید، چنان‌که مثلاً حافظ «شکرستان» و «مگس» را مضمون بیت ۲ قرار داده است.

بُلهوسی: در باب جزءِ اول و املای آن اختلاف نظر میان «بُل» پارسی (=پُر) و «بوال» کُنیه در عربی است. (نک. «بوالعجبی» در: ح ۶۵/۲.) بلهوس = پرهوس:... کاین سرِ پرهوس شود خاک در سرای تو (۴۰۳/۷)

به پیری برسی: پیداست دعاست، مثل «پیر شی» در محاورهٔ امروز، اگرچه می توان

ایهامی هم از آن استنباط کرد که: به پیری هم خواهی رسید.

۲. شاهبازان طریقت: حافظ معمولاً چنین تعابیری را برای چهره‌های بی‌باک و گرمرَو جهان عشق و عرفان همچون حلّاج به کار می‌برد، لیکن در باب زمان خود می‌گوید: اینان از آن جایگاه والا به خردترین و خوارترین مراتب فرود آمده‌اند.

مگسی: «ی» نسبت است، چون بنای قافیه بر یای معروف است، نه مجهول (مثلاً نکره).

به نظر می‌رسد مراد شاعر از شکرها در مورد مگس چیزی چون مطامع دنیوی باشد که شاعر معتقد است صوفیان عصر و محیط او دل به آنها خوش داشته و لاجرم غایات بزرگ طریقت را از یاد برده‌اند.

قزوینی پس از این علاوه دارد:

دوش در خیل غلامان درش می‌رفتم — گفت: ای عاشق بیچاره، تو باری چه کسی؟

سایه هم آن را آورده، اما نیساری آن را بدین دلیل که در هیچ‌یک از قدیمترین نسخ موجود قبل از خلخالی نیامده اضافه بر متن دانسته، که به گمانم حق با ایشان باشد. بیتی کم‌مایه هم هست.

۳. سعدی:

چو ناف آهو خونم بسوخت در دل تنگ — برفت در همه آفاق بوی مشکینم

(غ ۴۲۴)

سلمان:

خورده‌ام از دست عشقت سالها خون جگر — از نفَس می‌آیدم چون نافه بوی آن هنوز

(دیوان ۱۹۱)

خوشش باید بود: «ش» شناسهٔ مفعولی است = او را خوش باید بود؛ امروزه: او باید خوش باشد.

۴. حیف است طایری چو تو در خاکدان غم

زینجا به آسمان وفا می‌فرستمت

۵. کاروان رفت و تو در خواب و بیابان در پیش

کَی روی؟ ره ز که پرسی؟ چه کنی؟ چون باشی؟

جرس: در اینجا نمادی است با مفهومی عکس آنچه در غزل آغازین آمده:... جرس فریاد می‌دارد که بربندید محملها. جرس در آنجا عامل آشوبندهٔ وقت خوش انس و صحبت با محبوب است، اما اینجا عامل بیداری و هشیاری و برانگیزنده به عشق و معرفت.

کاروان رفت و...: قزوینی: کاروان رفت و تو در خواب و بیابان در پیش، که نیک پیداست تکرار لخت نخست ۴۴۹/۵ است. نیساری مثل خانلری است، و سایه هم در اینجا پیروی از قزوینی را روا ندیده است.

این همه: قزوینی: غلغلِ؛ دو قدیمترین نسخه (احمد کوپرولو ۸۱۱، و ایاصوفیه ۸۱۳) مثل خانلری؛ نیساری «غلغل» ضبط کرده، و من نمی‌دانم چرا و چه رجحان مسلمی در آن هست؟ محجوب هم جانب «غلغل» را گرفته، بدین دلیل که سر و صدای ناشی از رفتن کاروان را بهتر می‌رساند. (کلک، ش ۶۰، ص ۳۰۷) همه‌اش حکم سلیقه‌ای، بدون توجه به وضع و اقتضای نسخ.

۶. برقی از طور درخشید و بدیدم آن را   بو که آرم ز برای تو شهاب قبسی

بیت برگرفته از مفاد چند آیه دربارهٔ آتش موسی است، با تغییراتی به ضرورت شعری. (نک. طٰهٰ ۱۰، قصص ۲۹، و نمل ۷ـ۸.)

لَمْعَه: (جمع: لُمَع و لَمَعات) در عربی: لَمعة، مصدر مرّه = یک بار درخشیدن (نک. ح ۴۲۴/۶.) اصطلاح تصوف است به معنی تجلّی دفعی و ناگهانی پرتو حق، و استنباط این نگارنده از «لمع البرق...» این است که شاعر همین اصطلاح را اراده کرده است. لوامع: (جمعِ لامع و لامعة) انواری است که بر اهل بدایات از صاحبان نفوس ضعیف می‌تابد و از خیال به حس مشترک منعکس می‌شود و با حواسّ ظاهر قابل مشاهده است. این لوامع دارای انواری است همچون شهابها و ماه و خورشید، و پیرامون خود را روشن می‌سازد، خواه از غلبهٔ انوار قهر و وعید بر نفْس باشد که به سرخی می‌گراید، و خواه از غلبهٔ انوار لطف و وَعد باشد که به سبزی و زردی متمایل می‌شود. (جرجانی، التعریفات ۲۰۴؛ نظیر این تعریف در: سیّد جعفر سجادی، فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی) اثر معروف فخرالدین عراقی در تصوّف و عرفان، نام لمعات را بر خود دارد. (نک. کلیات، بخش مربوط به آن.)

آنستُ بِهِ: قزوینی، در حاشیهٔ غزل، «بـ» را زاید و به ضرورت شعری دانسته، زیرا «آنَسَ» از باب اِفعال، متعدّی به نفس است، نه متعدّی به بای جارّه. (نیز نک. مهدی اکبری حامد، حافظانه‌های عربی ۴۵ـ۴۶.)

۷. مضمونی است پرکاربرد در اشعار، این‌که تا خود را چون عود نسوزانی، بوی خوش عشق از تو برنمی‌خیزد و خامی از تو زایل نمی‌شود؛ مثلاً سعدی:

تا نسوزد برنیاید بوی عود   پخته داند کاین سخن با خام نیست

(غ ۱۳، بخش مواعظ)

جـانا، دلم چـو عـود بـر آتش بسـوختی   وین دم که می‌زنم ز غمت دود مجمر است
(غ ۶۳)

حافظ جان را به عودی مانند کرده که در آتش می‌گذارند و می‌گدازند، درست مثل سعدی که دل را به عود تشبیه کرده؛ با این تفاوت که حافظ، با وجود اقتباس از سعدی، لفظ «عود» را نیاورده بلکه به صورت استعارهٔ کنایی، لوازم آن را مثل مـجمر، آتش و خوش‌نفسی (خوشبویی) را ذکر کرده است.

خوش‌نفسی: با مشکین‌نفسی (ب ۳) ایطای جلی دارد.

۸. به تو دلخواه، خدایم بدهد دسترسی

ملتمسی: ملتَمَس (= خواسته) + ی (ضمیر متکلّم)

نکته این است که خواسته یا ملتمس شاعر در حـقیقت کسـی بـجز هـمان «اللـهِ» مذکور در بیت نیست، و این از همان شمار است که من «پَی گم کردن» خوانده‌ام، یعنی شاعر وانمود می‌کند که دلخواه او کسی دیگر است. (نک. ح ۶۲/۴.) این بدان مـعنی است که شاعر از خود محبوب می‌خواهد تا راه شاعر را به خویش بگشاید. بدین‌سان بیت را در مآل می‌توان از ابیاتی دانست که شاعر خود را سرگشته می‌خواند و از خودِ دوست طلب هدایت می‌کند.

* * *

دستغیب به استناد این‌که شاعرْ کودک ساقی را دعا می‌کند تا به پیری برسد، شعر را مـتعلق بـه دورهٔ پـیری شـاعر مـی‌دانـد. (حـافظ‌شناخت ۸۰۳،۲) ایـن هـم از هـمان خطرپذیری‌هاست که بیاییم بیتی را که بر پایهٔ تناسب میان گذشت عمر، پسر و پیری است در بین اشعار زمان پیری شاعر طبقه‌بندی کنیم. به فرض هم که متعلق بـه ایـام پیری باشد معلوم نیست از کدام برهه‌ای است که اصطلاحاً خود را پیر می‌خواندند: اول یا وسط یا آخر آن؟

۱ نوبهار است، در آن کوش که خوشدل باشی
که بسی گُل بدمد باز و تو در گِل باشی

۲ چنگ در پرده همین می‌دهدت پند، ولی
وعظت آنگاه کند سود که قابل باشی

۳ من نگویم که: کنون با که نشین و چه بنوش
که تو خود دانی، اگر زیرک و عاقل باشی

۴ در چمن، هر ورقی دفتر حالی دگر است
حیف باشد که ز حال همه غافل باشی

۵ گرچه راهیست پر از بیم ز ما تا برِ دوست
رفتن آسان بود ار واقف منزل باشی

۶ نقد عمرت ببرد غصّهٔ دنیی به گزاف
گر شب و روز درین قصّهٔ مشکل باشی

۷ حافظا، گر مدد از بخت بلندت باشد
صید آن شاهد مطبوع‌شمایل باشی

۱. از بنمایه‌های مشهور به «خیّامی» است.

۲. در پرده: سربسته و پوشیده، با ایهام به پردهٔ ساز و نغمه (نک. «پرده» در: ح ۲۶/۴) نیز:

بس که در پرده چنگ گفت سخن ببُرش موی تا نموید باز

چنگ چون پیری «خمیده‌قامت» (۱۲۲/۶) یا «منحنی» (۴۷۰/۵) است که اندرز به عشرت و طرب می‌دهد.

۳. آنچه تاکنون ندیده‌ام که در شروح حافظ بدان توجه شده باشد اصل نکتهٔ بیت است. توضیح این‌که یکی از شگردهای بیانیِ حافظ این است که گاهی عالماً و عامداً نه تنها مشکل را نمی‌گشاید و حلّ آن را به گردن خواننده می‌اندازد بلکه آن را مضاعف یا به اصطلاح «دوتا» می‌کند. در اینجا هم علاوه بر مشکلِ لخت اول، «عاقل» را هم باید معنی کرد. (نک. سخن پایانی.)

۴. سعدی:

برگ درختان سبز، پیش خداوند هوش   هر ورقی دفتریست، معرفت کردگار

(غ ۲۹۶)

حال: در دو لخت، جناس تام؛ اوّلی =عالم دل و درون؛ دومی =وضع و چگونگی قزوینی: کار، که نه از نظر نسخه قدمت «حال» را دارد، و نه چنان جناسی می‌سازد. سایه «کار» و نیساری «حال» را اختیار کرده‌اند.

۵. شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هائل... (۱/۵) از خوف و خطرهای طریقت و راه عشق و معرفت فراوان سخن رفته است، که یکی از گویاترین آنها در غزلی از سنایی است:

ای مسلمانان، مرا در عشق آن بت غیرت است

عشقبازی نیست، کاین خود حیرت اندر حیرت است

عشقْ دریای محیط و آب دریا آتش است

موجها آید که گویی کوههای ظلمت است

در میان لُجّه‌اش سیصد نهنگ داوری

بر کران ساحلش صد اژدهای هیبت است

کشتی‌اش از اندهان و لنگرش از صابری

بادبانش رو نهاده سوی باد آفت است

مر مرا بی من در آن دریای ژرف انداخته

بر مثال رادمردی کش لباس خُلّت است...

(دیوان ۸۰۶)

نجم رازی: «وجه سیُم آنک درین راه، مَزَلّات [=لغزشگاهها ـ م] و آفات و شُبَهات بسیار است و عقبات گودْ بی‌شمار، تا فلاسفه به تنهاروی در چندین ورطهٔ هایل شبهات افتادند و دین و ایمان به باد دادند. و همچنین دهری و طبایعی و براهمه و اهل تشبیه و معطّله و اباحتیّه و اهل هوا و بِدَع جمله آن‌اند که بی‌شیخی و مقتدایی در سلوک این راه شروع کردند، عقبات و مزلّات قطع نتوانستند کرد، هریک در وادی آفتی و شُبهتی دیگر از راه بیفتادند و هلاک گشتند.» (مرصاد ۲۲۹)

واقف: =آگاه، نیز: ایستاده، که ایهام تضاد با «رفتن» دارد.

۶. به گزاف: ایهام: الف. هرزه و بیهوده؛ سنایی در «طریق‌التحقیق» (از گزاف):

به زبان خیره لاف چند زنی؟   لاف نیز از گزاف چند زنی؟

(مثنویها ۱۰۷)

ب. بسیار، بی‌حساب، بی‌حد (هردو معنی برگرفته از دهخدا) ج. (به نظر این نگارنده) جمله، یکجا، به تمامی؛ نصرالله منشی «بر وجه گزاف» (که همان است): «مردی یک خانهٔ پرعود داشت، اندیشید که اگر برکشیده فروشم و در تعیین قیمت احتیاطی کنم دراز شود. بر وجه گزاف به نیمه‌بها بفروخت.» (کلیله ۴۶؛ مصحح فقید معنی نکرده است.) سعدی:

نه هرکه قوّت بازوی منصبی دارد   به سلطنت بخورد مال مردمان به گزاف

(گلستان ۷۵)

مصحح روانشاد آن را «بی‌سبب و به ناحق» معنی کرده‌اند. (همان ۲۹۳) اما به گمانم همان به‌جمله و یکجا باشد، و قضا را مناسبترین معنی برای بیت حافظ نیز همین است.

۷. مدد: در ریشهٔ آن معنای کشش و کشیدگی و امتداد هست، که حافظ چند مورد با آن ایهام ساخته، چنان‌که دربارهٔ هرکدام در جای خود توضیح داده‌ام. (برای نمونه، نک. ح ۲۰۱/۷، و: ح ۲۹۰/۱.) بعید نیست که در اینجا هم قصد ایجاد ایهام تناسب میان معنی کشیده و «بلند» داشته باشد.

❊ ❊ ❊

دربارهٔ سمبولیسم یا نمادگرایی در شعر حافظ به تفصیل سخن گفتم و با دیگران سنجیدم. (ج ۱، ۵۰۱ به بعد، زیر عنوان «گوی بیان توان زد») یک چشمهٔ آن را در همین شعر می‌بینیم.

خوشدل کیست و خوشدلی چیست؟ پند و وعظ کدام است؟ قابل وعظ چه کسی است؟ با چه کسی باید نشست؟ چه باید نوشید؟ عاقل به که باید گفت؟ و... همه و همه «در پرده»اند، پردهٔ اجمال. چه کسی باید هریک از اینها را معنی و تفسیر کند؟ بی‌گمان خود خواننده. به هیچ روی جای شگفتی هم نیست، چون سمبولیسم همین و بر همین بنیاد است، و شعر نمادگرا یا سمبولیک هم بر این پایه. اگر خلاف این عمل شود شعر از این گستره بیرون خواهد رفت، چنان‌که پیشتر نمونه‌های فراوان داده شد از آنان که در خود شعر به معنی کردن نوع باده، شاهد، ساقی، طرب، عشق و... پرداخته‌اند، مثلاً شراب طهور، شاهد الهی، ساقی باقی، طرب از خزانهٔ غیب، عشق ازلی و معشوق لم‌یزلی و جز اینها. در چنین اشعاری، کمتر نشانی از سمبولیسم راستین و آن طیف وسیع مفهومیِ هریک از نمادها می‌توان یافت. به بیت ۳ دقت کنیم:

من نمی‌گویم چه بنوش، تو خود اگر عاقل باشی می‌فهمی. در اینجا نه تنها با مشکلِ «با که نشستن» و «چه نوشیدن» روبروییم بلکه با «عاقل باشی» مشکل دو و حتی سه تا شده: عاقل کیست و چه مشخصاتی دارد؟ اصلاً نمی‌دانیم. ضمناً فقط اینجا نیست که شاعر از این شیوهٔ بیانی سود جسته است، بنگریم:

ساقیا، سایهٔ ابر است و بهار و لب جوی   من نگویم چه کن، ار اهل دلی، خود تو بگوی

که باز خواننده بر اساس اندیشه، پسند و کردار خود باید دربارهٔ این‌که چه کند تصمیم بگیرد. مگر «اهل دل» فقط یعنی اهل این یا آن چیز؟ اینجا هم دشواری دو برابر شده است. حالا ممکن است بیاییم و استناد به مثلاً این بیت او کنیم:

از چار چیز مگذر، گر عاقلی و زیرک: امن و شراب بی‌غش، معشوق و جای خالی

اما از خود آن بیت چیزی برنمی‌آید، حالا بگذریم از این‌که این چهار چیز هم قابل تأویل عرفانی هم هست. شایان توجه این‌که در مورد بیت ۴ دیدیم که خواجهٔ شیراز از شیخ اجل متأثر شده، اما شیخ در بیت خود به این تصریح کرده که در چمن، هر ورقی دفتری برای «معرفت کردگار» است، ولی خواجه فقط گفته است: هر ورقی دفتر «حالی دگر» است، بدون این‌که «حال» و نوع آن را ایضاح کند. هیچ یک از این چند موردْ تصادفی نیست و همه در مجموع به هم وابسته‌اند و آبشخور در شیوهٔ بیان شاعر و روش غالب او در نمادگرایی دارد. موردی دیگر را مطرح می‌کنم: در غزل حافظ هرگز ندیده‌ایم که او در مواردی چون خوشدلی، خوشباشی، طرب، عیش و عشرت به ذکر نوع نیک یا بد و حلال یا حرام آنها بپردازد. بنا بر این، همهٔ آنها را همیشه به صورت نمادهایی با تمامی وسعت معنایی و امکان تعبیر و تفسیر به هر گونه که خواننده اراده کند می‌یابیم. حال این مورد را هم از سعدی ببینیم در باب عیش:

تا نپاشی تخم طاعت، دخل عیش   برنگیری، رنج بین و گنج یاب

(غ ۴، بخش مواعظ)

که در آن به تعیین و ایضاح نوع روا یا حلال آن، یعنی عیشی که تنها در طاعت و عبادت حق هست، دست زده است، و لذا عیش در اینجا شکل یک نماد را ندارد. البته باید توجّه داشت که سعدی هم معمولاً واژه‌های یاد شده را ایضاح و تعیین نوع نمی‌کند، اما به هر حال حتی این مورد نادر را هم در حافظ نمی‌یابیم. سخن ما هم دربارهٔ نسبیت رعایت موازین سمبولیسم و بلوغ و اعتلای بیشتر آن در غزل حافظ است، و نه مطلق فرانمودن آن، چنان‌که مرسوم است.

۱ هزار جهد بکردم که یار من باشی
مرادبخش دل بیقرار من باشی

۲ چراغ دیدهٔ شب‌زنده‌دار من گردی
انیس خاطر امّیدوار من باشی

۳ چو خسروان مَلاحت به بندگان نازند
تو در میانه خداوندْگار من باشی

۴ از آن عقیق، که خونین‌دلم ز عشوهٔ او
اگر کنم گله‌ای، رازدار من باشی

۵ در آن چمن که بتان دست عاشقان گیرند
گرت ز دست برآید، نگار من باشی

۶ شود غزالهٔ خورشیدْ صید لاغر من
گر آهویی چو تو یک دم شکار من باشی

۷ سه بوسه کز دو لبت کرده‌ای وظیفهٔ من
اگر ادا نکنی، قرض‌دار من باشی

۸ من این مراد ببینم به خود که نیم‌شبی
به جای اشک روان در کنار من باشی؟

۹ من، ارچه حافظ شهرم، جُوِی نمی‌ارزم
مگر تو از کرم خویش یار من باشی

۳. هم یار را به ملاحت می‌ستاید، و هم با ذکر نازیدن او به بندگان، خود را.
۴. عقیق: استعاره از دهان یا لب
عقیق ـ خون: به دلیل شباهت در رنگ، در برخی اشعار به هم ربط یافته‌اند؛ سعدی:

دیگر نمی‌دانم طریق، از دست رفتم چون غریق
آنک دهانت چون عقیق، از بس که خونم می‌خوری
(غ ۵۴۲)

همین رابطه را میان دیگر گوهرهای سرخ‌رنگ و خون نیز می‌بینیم. (در مورد لعل

و خون، نک. ح ۵۲/۱، و یاقوت و خون: ح ۳۶۵/۴.)

عشوه: اینجا یعنی فریب و نیرنگ، احتمالاً به دلیل وعده‌های بدون وفا که از دهان دوست شنیده می‌شود.

رازدار: آن را می‌توان چنین توجیه کرد که هرگونه گله‌گزاری میان عاشق و معشوق در حکم رازی میان این‌دو است. دهان یار را هم «دُرج عقیق» خوانده‌اند (۳۰۷/۷) و هر دُرجی عاری از حالت رازگونه هم نیست.

رازدار: قزوینی، سایه و نیساری: غمگسار؛ اقدم نسخ (احمد کوپرولو ۸۱۱) دارد: غمگسار، اگرچه سه نسخهٔ قدیمتر بعدی دارند: رازدار. البته با «غمگسار» دیگر ایطای جلی در میان نخواهد بود.

۵. آن چمن: بعید نیست مراد چمن قدس، گلشن قدس، گلشن احباب، نزهتگه ارواح و نظایر اینها باشد، که جملگی به معنی عالم پاکیزهٔ ارواح است.

نگار: اینجا هم، مثل چند مورد دیگر در حافظ، ایهام به نقش حنا بر روی دست دارد. (نک. ح ۲۳۱/۹.)

قزوینی پس از این اضافه دارد:

شبی به کلبهٔ اَحزان عاشقان آیی   دمی انیس دل سوگوار من باشی

سایه نیز در همین‌جا، و نیساری پس از بیت ۲، آن را آورده‌اند. این در حالی است که مطابق ثبت نیساری هیچ‌یک از قدیمترین نسخ تا خلخالی ۸۲۷ آن را ندارد. (دفتر دگرسانیها ۲، ۱۴۹۰)

۶. غزاله: = آهو؛ محمدامین ریاحی بیت را متأثر از شاهنامه می‌داند: در آغاز داستان سیاوش، طوس و گیو، در حین شکار در دشت دغوی، دختری زیبا را می‌یابند و بر سر تصاحب او اختلاف می‌کنند. فردی توصیه می‌کند دختر را به نزد پادشاه (کاوس) ببرند تا او در این باره داوری کند. آن‌دو نیز چنین می‌کنند، ولی کاوس به محض دیدن زیبایی دختر، او را برای خود برمی‌دارد، که سیاوش از وی می‌زاید:

به هردو سپهبد چنین گفت شاه   که: کوتاه شد بر شما رنج راه

برین داستان بگذرانیم روز   که خورشید گیرند گردان به یوز

گوزن است اگر آهوی دلبر است   شکاری چنین از درِ مهتر است

(۹،۳)

زنده‌یاد ریاحی معتقد است که «خورشید گیرند گردان به یوز» داستان یا مثلی بوده و در آن خورشید به معنی غزال و غزاله است که در عربی به معنی آهوبره و خورشید،

هر دو، آمده. چون این مضمون در جایی بجز شاهنامه نیامده، تأثر خواجه از آن محتمل است. (گلگشت ۱۹۷)

دربارهٔ «غزاله» و مدلول نجومی آن پیشتر قدری توضیح داده شد، و آنچه اکنون می‌آید مزید بر آن است. غزاله، الغزالة، الجاریة، المهاة، الشرق = آفتاب؛ در شعر فارسی نیز غزاله و آهوی فلک و آهوی آسمان، هرسه صفت خورشیدند و مناسبت آن با خورشید ذکر شده است؛ فخری نیشابوری:

غزال آسمان افتد به دامش　　　اگر نیروش آید در نهاله

(رشیدی)

[...] شود غزالهٔ خورشید... الخ (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی) نویری: خود لفظ «غزالة» به معنی خورشید است و در شمار اسامی متعدد آن در تازی، یعنی به معنای حقیقی، و نه استعاری. (نهایةالارب، السِّفرالاوّل ۴۸) سعد وراوینی: «شبانگاه که شبان گله را از دشت سوی خانه راند، بزغاله‌ای بازپس ماند. گرگ را چشم بر بزغاله آمد؛ پنداشت که غزالهٔ مرغزار گردون بر فتراک مقصود خویش بست.» (مرزبان‌نامه ۴۷،۱) مصحح این بیت را هم از عبدالواسع جبلی (دیوان ۱، ۴۳۱) نقل کرده:

ایا گردون دولت را غزاله　　　بداندیش تو چون گردون ز ناله

(نک. همان، تعلیقات ۵۸۱.) (نیز نک. «غزاله» در: ح ۲۰۹/۹.)

صید لاغر: کنایه از هر چیز کم‌ارزش یا شخص حقیر؛ فرهاد خود را در برابر عاشقان شیرین (مشخّصاً خسرو) چون گوسپند یا صید لاغری می‌خواند که حتی به کار کشتن هم نمی‌آید:

ترا پهلوی فربه نیست نایاب　　　که داری بر یکی پهلو دو قصّاب

منم تنها چنین بر پشته مانده　　　ز ننگ لاغری ناکُشته مانده

(خسرو و شیرین ۲۴۰ـ۲۴۱)

سعدی:

سعدی، تو کیستی، که درین حلقهٔ کمند　　　چندان فتاده‌اند که ما صید لاغریم

(غ ۴۳۷)

۷. قرض‌دار بوسه: رودکی هم معشوق را قرض‌دار خود برای دادن بوسه می‌داند، با لفظ «فام» (= وام و قرض):

به جمله خواهم یکماهه بوسه از تو، بتا　　　به کیچ کیچ نخواهم که فام من توزی

(آثار منظوم ۵۴۶)

(به کیچ کیچ توختن = خُرد خُرد یا به تفاریق ادا کردن) حافظ خود در همین باره:

گفته بودی که: شوم مست و دو بوست بدهم
وعده از حد بشد و ما نه دو دیدیم و نه یک

همچنین «قرض‌دار» با «رازدار» (ب ۴) مشمول عیب قافیه یعنی ایطای جَلی است.

۸. پیداست که خوانش بایسته و درستْ همان «اشکِ روان» (به کسر «ک») است، اما خوانندگان اگر دوست داشته باشند می‌توانند آن را به صورت «اشکْ روان» نیز با ایهام ساختاری فرض کنند، بدین گونه که «روان» به معنی جاری ولی با ایهام به معنی زود و سریع گرفته شود. (دربارهٔ معنی اخیر، نک. «روان» در: ح ۳۲۷/۱.)

کنار: ایهام میان معنی دامان و پهلو یا نزدیک (نک. ح ۵۵/۷.)

۹. حافظ شهر: ایهام: الف. شخصی در شهر (شیراز) به نام حافظ؛ ب. کسی که به نام قاری و حافظ قرآن در شهر روشناس است. نظیر آن:

من اگر رند خراباتم و گر حافظ شهر — این متاعم که تو می‌بینی و کمتر زینم

حافظان و قاریان در اشعار، از طیف و طایفهٔ زاهد به شمار می‌روند. سلمان، در بیتی که احتمال می‌دهم حافظ از آن متأثر شده باشد:

زُهّاد تکیه بر عمل خویش کرده‌اند — ما اعتماد بر کرم یار کرده‌ایم
(دیوان ۲۱۹)

❊ ❊ ❊

شعری است کاملاً یکدست و تک‌محور، و راز و نیازی یکسره به زبان عاشقانه، و ظاهراً بدون تأثیرپذیری مشخّصی از تصوف و مصطلحات آن. ردیف نیز نقش و تأثیری آشکار در این یکدستی دارد.

۱ ای دل، آن دم که خرابِ می گلگون باشی
بی‌زر و گنج به صد حشمت قارون باشی

۲ در مقامی که صِدارت به فقیران بخشند
چشم دارم که به جاه از همه افزون باشی

۳ در ره منزل لیلی، که خطرهاست در آن
شرط اوّل قدم آن است که مجنون باشی

۴ نقطهٔ عشق نمودم به تو، هان، سهو مکن
ورنه چون بنگری، از دایره بیرون باشی

۵ کاروان رفت و تو در خواب و بیابان در پیش
کی روی؟ ره ز که پرسی؟ چه کنی؟ چون باشی؟

۶ تاج شاهی طلبی، گوهر ذاتی بنمای
ور خود از گوهر جمشید و فریدون باشی

۷ ساغری نوش کن و جرعه بر افلاک فشان
چند و چند از غم ایّام جگرخون باشی؟

۸ حافظ، از فقر مکن ناله، که گر شعر این است
هیچ خوشدل نپسندد که تو محزون باشی

۱. خرابِ می: کذا نیساری و دو نسخهٔ اقدم (ایاصوفیه ۸۱۳، بریتیش میوزیم ۴ـ۸۱۳) قزوینی و سایه: خراب از می؛ عادت غالب بر اغلب ما آوردن «از» در این موضع است، اگرچه «خرابِ می» هم از نظر دستوری، اضافهٔ نشوئی و به همان معنای «خراب از می» است. به هر حال در وضع حاضر باید اشباعی در «ب» صورت گیرد، که پذیرش آن را اندکی دشوار می‌کند.

۲. صِدارت: نک. ح ۱۶۷/۵.

۳. به مجنون منسوب است:

لا خَیرَ فی الحُبِّ لَیْسَتْ فیهِ قارعةٌ   کَأنَّ صاحِبَها فی نَزْعِ مَوْتونِ

(دیوان مجنون لیلی 216)

(هیچ خیری در آن عشقی که بی‌حادثه باشد / چنان‌که گویی صاحب آن در دم مرگ است، وجود ندارد.)

(دربارهٔ خوف و خطرهای عشق، نک. ح ۴۴۷/۵.)

۴. نقطه: مجازاً مرکز و اصل و جان و جوهر و اوج هر چیز، یا جان کلام؛ «گفت: صد و بیست و اند هزار نقطهٔ نبوّت را به خلق فرستادند.» (حالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر ۴۰) میبدی: «حلق یعقوب در حلقهٔ دام ارادت یوسف آویختند و نقطهٔ حقیقت در پردهٔ غیرت.» (کشف‌الاسرار ۵، ۱۱) شیخ جام: «آن قطرهٔ رحمت بر آن نقطهٔ محبّت ببارد.» (انس‌التّائبین ۶۲) عطار: «دانستیم که صد و اند هزار نقطهٔ نبوّت سرافگنده و خاموش‌اند.» (تذکرة ۲، ۳۶) هم او:

نقطهٔ فقر، آفتاب خاص اوست   در دو کونش فخر از اخلاص اوست

(مصیبت‌نامه ۳۹۹)

نجم رازی هم «نقطهٔ نبوّت» را چند بار به کار برده است. (رسالهٔ عشق و عقل ۸۱؛ مرصاد ۱۴۸ و ۲۲۱ و غیره) امامی هروی:

محیط نقطهٔ حسن است در جهانگیری   مدار مرکز کفر است در مسلمانی

(دیوان ۲۳۴)

خواجو:

گر زان‌که تویی نقطهٔ پرگار محبت   از نقطه برون آی و ز پرگار میندیش

(دیوان ۷۱۱)

از دایره بیرون بودن: اینجا بی‌بهره ماندن از عشق

۵. خاقانی:

مسافران به سحرگاه راه بیش کنند   تو خواب بیش کنی، اینْت خفتهٔ رعنا

میان بادیه‌ای، هان و هان مخسب، ارنی   عرابیان ز تو هم سر بَرند و هم کالا

(دیوان ۱۲)

خواجو، با شباهت بیشتر:

کاروان از پس و ره دور و حرامی در پیش

بار ما شیشه و شب تار و همه ره خرسنگ

(دیوان ۴۵۰)

بد نیست قیاس کنیم سخن شاعری مضمون‌باره را، که لخت دوم را هم مثل لخت اول پر از عبارات مضمونی می‌کند، با شاعری که لخت دوم را به چند پرسش بنیادین

اختصاص داده است.

۶. گوهر ـ گوهر: جناس تام: اولی = قابلیت و استعداد و جوهره؛ دومی = نژاد یا تخمه

بیت احتمالاً الهام گرفته از دو داستان یا اسطوره است: یکی مربوط به کیخسرو، که در گزینش میان او (دارای گوهر وجودی) و فریبرز، پسر کاوس‌شاه (برخوردار از تخمهٔ پادشاهی و نسل بلافصل کاوس) برای پادشاهی، در آزمونی که برای گوهر ذاتی صورت گرفت، این کیخسرو بود که با تاختن اسب به تیغهٔ کوهی به نام بهمن‌دژ و نابودی مردم اهرمن‌خوی آنجا، بر فریبرز (که از بیم لرزان بر جای ماند) پیروز شد. (شاهنامه ۳، ۲۴۲ـ۲۴۷) دیگر بهرام گور و ماجرای مشهور ربودن تاج پادشاهی از میان دو شیر (۷، ۲۹۷ به بعد)

گوهر جمشید: کذا نیساری؛ قزوینی و سایه: تخمهٔ جمشید؛ محجوب «گوهر» را ترجیح می‌دهد. (کلک، ش ۶۰، ص ۲۹۶) «گوهر» هم از نظر قدمت نسخ برتری دارد (دفتر دگرسانیها ۲، ۱۴۹۵) و هم از نظر معنی و تناسبها در بیت، زیرا اینجا سنجش میان «گوهر» به دو معنای مختلف آن است.

۷. جرعه بر افلاک فشاندن: تعبیر متداولْ «جرعه بر خاک فشاندن» است. (نک. ح ۲۹۳/۱.) به گمانم این تغییر از دو جهت بوده باشد: یکی برای نشان دادن شادی و خوشدلی، زیرا معمولاً شخص در این حال چیزی را به بالا می‌اندازد یا به هوا می‌افشاند، مثل دست یا کلاه یا آب و غیره؛ دیگر این‌که سخن از رها کردن غم ایام است، و معمولاً این غم یا هرگونه امر یا حادثهٔ بد را از ناحیهٔ آسمان، افلاک، گردون و غیره می‌دیدند، و ممکن است این حرکت هم نوعی واکنش به آسمان در برابر بدی و کینه‌ای باشد که بر آدمی روا می‌دارد تا بدین وسیله آدمی هم ضرب شستی به این عامل اندوه و خونین‌دلیِ خویش نشان داده باشد.

۸. خوشدل: در دهخدا\ این دو معنی برای آن ذکر شده: الف. بانشاط، شادان، مسرور؛ مقابل غمگین؛ ب. پاکدل، پاک‌نیت، پاک‌درون؛ حافظ از فقر مکن... الخ.

در اینجا به نظر می‌رسد هردو معنی، مورد نظر خواجه است. به یک معنی می‌گوید: هیچ آدم شاد و خوشدلی روا نمی‌دارد که تو غمگین باشی، و به معنی دوم می‌گوید: هیچ آدم خوش‌نیّتی (که دست گشاده هم دارد) راضی نمی‌شود که تو در غم معیشت بمانی. در شق اخیر ترغیبی هست به دست‌گیری نیکدلان از شاعر. و اما این بیت، بیانگر تسلّایی است که شاعر در روزگار ناداشت و تنگدستی در شعر و هنرِ

ارجمند خویش می‌یابد، نظیر:

حافظ، ار سیم و زرت نیست، چه شد؟ شاکر باش
چه به از دولت لطف سخن و طبع سلیم؟

* * *

در بیت آخر دیدیم که اشاره‌ای داشت به فقر ظاهر یا همان تهیدستی. بیتهایی دیگر هم در این شعر هست که این احتمال را که او در این ایام به واقع گرفتار تنگدستی بوده باشد تقویت می‌کند. یکی در مطلع، که سرمستی خود را دولت بی‌زر و گنج و بی‌خون دل می‌داند. در بیت ۲ از صدارتی که در عالم معنی به فقیران ارزانی می‌شود یاد می‌کند. سرانجام هم در بیت ۷ تأکیدی دوباره دارد بر موهبت مستی در عین جگرخون بودن از غم ایام، و همان دلداری دادن به خود در پایان و جان کلام به بهره‌وری از یکچنین هنری، یعنی آنچه بزرگترین دلخوشی تمامی هنروران تنگدست در پهنهٔ جهان در تمامت طول تاریخ بوده است. توجه داریم که شعر نه از شمار اشعار مدحی یا مدح‌آمیز است که بیان فقر شاعر انگیزه‌ای برای دریافت صله است بلکه احتمالاً وصف حالی واقعی از شاعر است. این را هم در جای خود گفته‌ام که حافظ در طول عمر خویش همه‌گونه وضعیتی را از راحت و رفاه نسبی گرفته تا ناداری و وامداری تجربه کرده است، و نباید هیچ‌یک از این دو حال را مثل برخی پژوهندگان بزرگ کرد یا مطلق فرانمود.

۱ این خوش رقم که بر گل رخسار می‌کشی
خط بر صحیفهٔ گل و گلزار می‌کشی
۲ اشک حرم‌نشینِ نهانخانهٔ مرا
زان سوی هفت پرده به بازار می‌کشی
۳ کاهل‌رَوِی چو باد صبا را به بوی زلف
شیرین به قید و سلسله در کار می‌کشی
۴ هردم به یاد آن لب میگون و چشم مست
از خلوتم به خانهٔ خَمّار می‌کشی
۵ گفتی: سر تو بستهٔ فِتراک ما شود
سهل است اگر تو زحمت این بار می‌کشی
۶ با چشم و ابروی تو چه تدبیر دل کنم؟
وه زین کمان که بر من بیمار می‌کشی
۷ بازآ، که چشم بد ز رخت دفع می‌کنم
ای تازه گل، که دامن ازین خار می‌کشی
۸ حافظ، دگر چه می‌طلبی از نعیم دهر؟
می می‌چشی و طُرّهٔ دلدار می‌کشی

۱. متأثر از سلمان می‌نماید:

بر گل رقم از غالیهٔ تر زده‌ای باز — گل را به خط نسخْ قلم درزده‌ای باز
(دیوان ۱۹۰)

این: قزوینی، سایه، نیساری و بیشتر طبعهای دیگر: زین؛ خانلری نسخهٔ اقدم (ایاصوفیه ۸۱۳) را ترجیح داده، حال آن‌که «زین» با عرف زبان سازگارتر است. ترجیح خود به خودیِ یک نسخه (حتی اقدم) در هر حال و هر شرایط، بدون این‌که استثنایی برای برخی موارد و شرایط خاص قایل باشند، فلسفهٔ تصحیح متن را قدری زیر سؤال می‌برد.

۲. نهانخانه: اینجا صفت = چیزی که خانه‌اش پنهان است. در مورد دیگر

به صورت اسم آمده: در نهانخانهٔ عشرت صنمی خوش دارم... (۳۲۱/۱)

هفت پردهٔ چشم:

بیا، که پردهٔ گلریز هفت خانهٔ چشم　　　کشیده‌ایم به تحریر کارگاه خیال

(نک. ح ۶۵/۶.)

اشک مرا که همچون پوشیده‌رویان در پسِ هفت پردهٔ چشم پنهان بود، با پرده‌دری، پیش چشم خلق می‌گذاری و راز عشق مرا آشکار می‌کنی. بیتی بس دل‌انگیز است.

۳. کاهل‌رَو: = سست‌قدم، سست‌حرکت؛ کاهل: کَهْل = آشکار شدن موی سپید در مرد، و دون‌همّتی؛ مردی که سنّ او از سی تا چهل، و به قولی از سی و سه تا پنجاه سال تمام، باشد. کاهل صفت آن است. (لسان‌العرب) از همین مادّه «کُهولت» (= کُهولة) در پارسی نیز به کار می‌رود. کاهل‌رو تعبیری است از افتان و خیزان رفتن صبا، که بیماری صبا نیز خوانده می‌شود. (نک. ح ۱۲۵/۵.)

کاهل‌رو را به کار کشیدن: یا اصطلاح بوده و یا بیت مقتبس از مولاناست:

چون زخمهٔ رجا را بر تار می‌کشانی　　　کاهل‌روانِ ره را در کار می‌کشانی

(کلیات ۶،۱۹۴)

که پیداست یعنی تنبل را به کار واداشتن. قید «شیرین» هم گویای همین جنبه است.

شیرین: تنها موردی در اشعار حافظ است که به صورت قید آمده است.

شیرین: کذا نیساری؛ قزوینی: هردم؛ اقدم نسخ «شیرین» دارند. بعید نیست که برخی کاتبان آن را باب طبع خود ندیده و آن را به «هردم» ساده‌تر کرده باشند، شاید بدون توجه به تکرار آن در صدر بیت بعد. در هر حال، قدرت اطلاع‌بخشیِ (انفورماسیونِ) «شیرین» بسی بیشتر است.

۴. میگون: برای لب از دو جهت می‌آید: یکی شباهت رنگ آن با مَی، و دیگر ترشّح قطرات باده بر روی لب، چنان‌که در همین معنی دارد:

لب از ترشّح مَی پاک کن ز بهر خدا　　　که خاطرم به هزاران گنه موسوس شد

م: شناسهٔ مفعولی (=مرا از خلوت به...)

۵. شاعر این سخن یار را که: سر تو چون شکارها از حلقهٔ پشت زین من آویخته می‌شود، نه تهدید بلکه مژده‌ای برای خود تلقی می‌کند و به طنز می‌گوید: باشد، مشکلی نیست، البته اگر تو این بارِ گران و بی‌ارزش را بر خود هموار کنی.

۶. کمان بر بیمار کشیدن: خواجو:

چو آن جادوی بیمارش، که خون خوردن بود کارش
ندیدم ناتوانی را کمان پیوسته بر بالین
(دیوان ۷۴۴)

این نظر، گویا نخستین بار از سوی استاد فقید، جلال همایی، ابراز شده که: در قدیم برای بریدن تب بیمار چنین می‌کردند که به نحوی که بیمار متوجه نشود یک سینی در نزدیک او نگاه می‌داشتند و گلوله‌ای گلین را در چلّهٔ کمان نهاده به سینی می‌زدند؛ عقیده داشتند که با هیجان و ترسی که با این کار غفلتاً به بیمار دست می‌داده تب او قطع می‌شده است. این کار در ایلات جنوب هنوز هم مرسوم است و به آن «سونجی‌گیری» می‌گویند. (دیوان حافظ، به اهتمام انجوی شیرازی ۹۵ح) نیز انجوی در مورد:... به عشوه هم پیامی بر سر بیمار می‌آورد (۱۴۲/۸) اگرچه همین «پیامی» را در متن قرار داده، اما در حاشیه «کمانی» را محتمل دانسته و بدین‌سان آن را به بیت حاضر مرتبط کرده است. زریاب خویی نیز وارد بحث شده و ضبط خانلری و قزوینی (بر من) را بر «بر سر» ترجیح داده است. (نک. آئینهٔ جام ۳۱۷ـ۳۲۰.) اما هروی، در عین این‌که اصل موضوع کمان بر بیمار کشیدن را درست می‌داند، بر آن است که «بر سر» صحیح است. («نکته‌هایی در تصحیح دیوان حافظ»، نشر دانش، س ششم، ش دوم، ص ۳۲.) این نه کمان تیر یا ناوک‌اندازی بلکه نوعی خاص برای پرتاب گروهه (گلوله) یا بُندُق بوده، چنان‌که امروز تیرکمان برای این کار معمول است. وقتی ابرو به کمان مانند شود، چشم به دلیل گِردی در حکم مهرهٔ کمان‌گروهه خواهد بود، چنان‌که سعدی ابرو و چشم یار را کمان‌مهره (کمان‌گروهه) می‌خواند:

از دست کمان‌مهرهٔ ابروی تو در شهر
دل نیست که در بر چو کبوتر نطپیده‌ست
(غ ۶۱)

همچنین با این تشبیه، این مطلب که گلوله‌های گِلین را به کمک کمان رها می‌کرده و بر چیزی چون سینی می‌زده‌اند تأیید می‌شود.

۷. خار را محافظ گل سرخ خوانده‌اند، همچنان‌که سعدی گل سرخ را چون شاه و خار را برای او «سلحدار» (=سلاحدار) تصویر می‌کند:

بلای خمار است در عیش مُل
سِلَحدار خار است با شاه گل
(بوستان ۱۰۰)

حافظ هم به یار می‌گوید: دامن از من مکش، زیرا من اگرچه خار (با تبادر به «خوار») هستم ولی می‌توانم چشم‌زخم را از تو دور سازم.

دفع می‌کنم: قزوینی و سایه: دفع می‌کند (که در این صورتْ فاعل «خار» است.) نیساری: دور می‌کنم، و شگفتا که تمامیِ چند نسخهٔ اقدم مثل خانلری‌اند. (نک. پیشین ۱۴۹۸.) و معلوم نیست ضبط ایشان چه رجحان لایحی بر «دفع می‌کنم» دارد که نسخ اقدم به سود آن نادیده انگاشته شده است؟

۸. دو موهبت همیشگی: حافظ در اوج تنگدستی هم، گذشته از شعر و هنر، به دو نعمت دلخوش است و خود را به آنها دلداری می‌دهد: مَی و طرّه یا زلف دلدار، چنان‌که در شعری شاد از طالع سعد خود چنین سخن می‌گوید:

زاهد، برو، که طالع اگر طالع من است — جامم به دست باشد و زلف نگار هم

این دو را شکنندهٔ توبه و زایل‌کنندهٔ زهد می‌داند:

ای بسا توبه که چون توبهٔ حافظ بشکست — خندهٔ جام می و زلف گرهگیر نگار

می‌چشی: کذا نیساری؛ قزوینی و سایه: می‌خوری؛ قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳): می‌چشی، اما درست سه نسخهٔ قدیمترِ بعدی (ایاصوفیه ۸۱۶، حیدرآباد ۸۱۸، اصغر مهدوی ۸۲۱) و آنگاه خلخالی، همگی دارند: می‌خوری. (نیساری، پیشین، همان‌جا) از نظر معنایی همین بهتر می‌نماید، زیرا صِرف چشیدن چیزی نمی‌تواند نعیم تلقی شود. اساساً موجبی هم برای چشیدن وجود ندارد و پیداست همان خوردن می مراد است. آنچه در ذیل ۱ دربارهٔ «این» عرض شد در اینجا هم صدق می‌کند، یعنی انقیاد (البته مفرط) به یک نسخه (حتی اقدم) به صورت بی‌استثنا و در هر شرایطی، از جمله در موردی که ضبط اقدم مرجوح باشد، کار تصحیح را به عملی خود به خودی (اتوماتیک) بدل می‌کند. به گمان من مورد حاضر هم، با توجه به وضع نسخ، دقیقاً از همان دست است. «می‌چشی» گذشته از سجع متوازی با «می‌کشی» (که آن هم عاملی فرع بر جنبهٔ معنایی است) چه برتری آشکاری بر «می‌خوری» دارد؟ من همیشه به اقتضای نسخه و قدمت در تصحیح حافظ معتقد بوده‌ام و بارها بر کم‌التفاتی عده‌ای به تقدّم و تأخّر نسخ خرده گرفته‌ام، اما، باز به‌ویژه در مورد تصحیح دیوان حافظ عقیده دارم باید در شرایطی خاص، علاوه بر نسخهٔ اقدم به نسخ کاملاً قدیمیِ بعدی نیز نگریست و از انقیاد مطلق و چشم‌بسته به یک نسخه (در هر درجه‌ای از وثاقت و صحت نیز که باشد) پرهیز کرد. آیا تجربهٔ مثلاً مصححان شاهنامهٔ طبع مسکو در انقیاد کاملشان به نسخهٔ اساس یعنی لندن ۶۷۵ (که این نگارنده بارها در پیوستهای چاپ خود از آن یادآور شده است) یا نمونهٔ نسبتاً موفق و تقریباً خلاف آن یعنی تصحیح استاد زنده‌یاد غلامحسین یوسفی از بوستان (که در موارد کاملاً ضروری به نسخه‌های

غیراساس نیز توجه نشان داده‌اند) بسنده نیست؟ باری، در مورد حاضر، محجوب از «می‌خوری» جانبداری کرده است. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، ص ۳۹۷.)



این غزل هم کاملاً یکدست است و دارای بنمایه‌های مرتبط با محتوای شعر. مضامین غالب آن بر حول جمال یار، شیرینی و شیرین‌کاری او، سرسپاری عاشق به او و ناتوانی‌اش در این‌که تدبیر کار وی چگونه کند می‌گردد. شعر عاری از مصطلحات و مفاهیم خاص و شناختهٔ تصوف است تا تغزلی ناب و غزلی دلچسب پدید آید.

۱ سُلَیمیٰ مُنذُ حَلَّتْ بِالعِراقِ
اُلاقی مِنْ نَواها ما اُلاقی

۲ الا ای ساربان محمل دوست
اِلیٰ رُکْبانِکُمْ طالَ آشتیاقی

۳ خرد در زنده‌رود انداز و مَی نوش
به گلبانگ جوانان عِراقی

۴ بیا، ساقی، بده رطل گرانم
سَقاک اَللّٰهُ مِن کَاْسٍ دِهاقِ

۵ جوانی بازمی‌آرد به یادم
سماع چنگ و دست‌افشان ساقی

۶ میِ باقی بده تا مست و خوشدل
به یاران برفشانم عمر باقی

۷ درونم خون شد از نادیدن دوست
اَلا تَعْساً لِاَیّامِ الفِراقِ

۸ رَبیعُ العُمرِ فی مَرعیٰ حِمَاکُمْ
حَمَاکَ اللّٰهُ یا عَهْدَ التَّلاقی

۹ دمی با نیکخواهان متّفِق باش
غنیمت دان امور اتّفاقی

۱۰ مَضَتْ فُرَصُ الوِصالِ وَ ما شَعِرْنا
بگو حافظ غزلهای فِراقی

۱۱ دُموعی بَعْدَکُمْ لاتَحْقِروها
فَکَمْ بَحْرٍ عمیقٍ مِن سَواقی

۱. سُلیمیٰ از آن دم که شد زی عراق چه دیدم، چه دیدم من از این فراق
قزوینی غزل حافظ را استقبال از این غزل ملمّع عراقی می‌داند:
لَقَد فاحَ الرَّبیعُ و دارَ ساقی و هَبَّ نسیمُ رَوضاتِ العِراقِ

لخت دوم حافظ تضمین از این بیت عراقی است:

بُـــلیتُ الآنَ صـــحبی بـالبَلایا　　　اُلاقــــی مِـــن رَزایـــا مــا اُلاقــی

(«بعضی تضمینهای حافظ»، یادگار، س اول، ش ششم، بهمن ۱۳۲۳، ص ۶۸.) البته عراقی غزل ملمّع دیگری، هم بر این روال، دارد:

اَلا قُـــمْ وَآغـتَنِمْ یَـومَ التّـلاقی　　　و دَرْ بِـالکَأسِ وَآرْفِـقْ بِـالرِّ فـاقی

(کلیات ۲۸۳)

(کذا متن؛ درست: بالرّفاقِ، با یاءِ اطلاق)

عراق: اگرچه در شعر از زنده‌رود سخن رفته، استنباط من این است که در این بیت عراق عرب مورد نظر بوده، زیرا مضمون دربارهٔ ورود سلیمیٰ بـه عـراق است، کـه مطابق سنت اشعار تازی باید مکانی عربی باشد، و نه پارسی. البته این نیز ممکن است که شاعر، مثلاً به طریق ایهام، به عراق عرب و عجم، هردو، ناظر بوده باشد، عرب از جهت سلیمی و سنن شعر اطلال و دمن، و عجم از بابت اقامت خود در اصفهان (جزءِ عراق عجم) و ذکر زنده‌رود.

عراق (عرب): «درازای عراق از حدّ تکریت گیرند تا عبّادان، و عرض از بغداد تـا کوفه تا قادسیّه تا حلوان، و از واسط تا طیب و قرقوب، و از بصره تا حدود جُبَّی، و از حدّ تکریت تا شهرزور، و از حدّ حلوان و سیروان و صیمره و حدود طیب و حدود سوس دیگرباره تا جُبَّی تا دریا.» (مسالک و مـمالک ۸۱) شـهرهای مـهم آن را چـنین برمی‌شمارد و هرکدام را شرح می‌دهد: بصره، واسط، کـوفه، قـادسیّه، حـیره، بـغداد (مدینة‌السلام) حربیه، کربلا، سامره، نهروان، مداین، حلوان، دسکره، تکریت و غیره. (۸۲ـ۸۸) «زمین آن بِاِعتدال ترِ اراضی است از روی هوا و صحیح تر آن از روی خاک و شیرین تر از جهت آب، و آن سرزمین چون واسطة‌العِقد است از جملهٔ اقالیم، و اهل آن خداوند اَبدان صحیحه و اعضای سلیمه و عقول مستعدّه و آرای صایبه و اربـاب تفوّق و براعت در هر صناعت، و غالب بر حال آنها غدر و فریب است بنا بر کـثرت اشراری که به آنجااند.» (ترجمهٔ آثارالبلاد ۲، ۱۹۶) «در مسالک و مـمالک آمـده کـه عـراق عرب را دل ایرانشهر خوانده‌اند.» (نزهة‌القلوب، المقالة‌الثالثة ۲۸) طبیعتْ جلگهٔ پهناور بین‌النهرین را، که فرات و دجله در آن جاری است، دو قسمت نموده: قسمت شمالی، که سرزمین قدیم آشور باشد، بیشتر از مراتعی تشکیل یافته که جلگه‌ای سنگلاخی را پوشانده‌اند؛ قسمت جنوبی، که بابِل قدیم باشد، سرزمینی است حاصلخیز که خاکی رسوبی و نخیلاتی پربرکت دارد. مردم خاورزمین آن را یکـی از جـنّات اربـعهٔ دنـیا

می‌دانستند. (لسترنج ۲۶)

سُلَیمیٰ: مصغّر «سَلمیٰ» (نک. ح ۲۷۵/۳.)

نَویٰ: دوری، جابجایی (لسان‌العرب)

۲. بسم شوق سواران شما هست

رُکبان: = سواران، جمع مکسّر «راکب»؛ اشتیاقی که شاعر به سواران نشان می‌دهد ظاهراً به دلیل حضور محبوب (سلیمیٰ) در کاروان است.

علی‌رضا ذکاوتی قراگزلو خضر، سواران (رکبان) شهسوار (قطب) را یک دستهٔ مرتبط با هم از الفاظ می‌داند و در ضمن بررسی تطبیقی حافظ و ابن‌عربی، طیف الفاظ مذکور را در کتاب الفتوحات‌المکیهٔ او پیگیری می‌کند، و معتقد است که اینان رجال‌الله یا مردان خدایند که شاید اثر یاد شده حاوی بهترین شرح صوفیانه دربارهٔ آنان باشد، مردانی صاحب تصرّف در نفوس و کائنات، آشکارِ نهان و بلاگردان از خلق. از جمله تفصیلات ابن‌عربی دربارهٔ خضر است، و نیز رُکبان:

...اِنَّ لِلّٰهِ عِباداً رکبوا ‌ ‌ ‌ ‌ نُجُب الاعمال فی اللیلِ البهیم

نویسنده بر آن است که «سواران» و «شهسوار» (که در شعر حافظ با «لیلة‌القدر» ارتباط یافته) همان سواران مورد نظر شیخ اکبر است:

آن شب قدری که گویند اهل خلوت امشب است ‌ ‌ ‌ ‌ یا رب، این تأثیر دولت در کدامین کوکب است؟...

شهسوار من، که مه آیینه‌دار روی اوست ‌ ‌ ‌ ‌ تاج خورشید بلندش خاک نعل مرکب است

ابن‌عربی رکبان را به دو دسته تقسیم می‌کند، و دستهٔ دوم را «مدبّرون» می‌خواند و حقیقت لیلة‌القدر و علم به راز و معنای آن را مختص آنان می‌داند. دستهٔ دیگر «اَقطاب نیّات»اند که از سرّ قَدْر آگاه‌اند و جز به اخلاص نیّت نمی‌کوشند. دستهٔ دیگر «اقطاب عیسایی»اند، که عیسای نَفْس و نجات‌بخشندهٔ نفوس از بیماری «حجاب»اند (همچنان‌که حافظ نیز از مسیح‌دم و عیسی‌دم و انفاس خوش و مژده‌بخش او بارها یاد کرده است.) («حافظ عارف و ابن‌عربیِ شاعر»، نشر دانش، س نهم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۷، ص ۱۱ـ۱۲، به تلخیص.)

ساربان محمل: قزوینی: ساروان منزل؛ ضبط خانلری برگرفته از اقدم نسخ موجود (ایاصوفیه ۸۱۳) است.

۳. خِرد در زنده‌رود انداختن: خرد یا عقل را با صفاتی چون «افسرده» خوانده‌اند؛ نجم رازی: «آنچ از عقل فسرده برخاسته بود به تردامنی اینجا بماند.» (مرصاد ۵۹) «دست در گردن آن لطیفهٔ عقل فسرده آورد.» (همان ۶۰) موارد فراوان تأثر حافظ از

مرصاد می‌رساند که او این متن بس مهم و در عین حال دل‌انگیز را به دقت می‌خوانده، و در مورد حاضر نیز از انداختن عقل فسرده در زنده‌رود احتمالاً قصد دارد میان «فسرده» و «زنده» ایهام تضاد پدید آورد. در هر حال این‌که خرد را افسرده، سرد، منجمد و نظیر اینها بخوانند میان تمامی اهل عرفان مشترک بوده است، برخلاف عشق، که دارای سرشتی آتشین، سرزنده و باطراوت انگاشته می‌شده، و نکتهٔ بیت نیز (قطع‌نظر از متأثر بودن یا نبودن شاعر از نجم) همین است.

زنده‌رود: حافظ، غیر از این یک بار دیگر (و اگر بیتی از طبع قزوینی را در غزل ۴۱۱ اصیل بدانیم دو بار) از زاینده‌رود یاد کرده، که ظاهراً به لحاظ مدتی اقامت او در اصفهان بوده است. (نک. ح ۹۹/۵.)

گلبانگ جوانان عراقی: پیشتر در بحث از «غزلیات عراقی» یکی از احتمالاتی که دادم نوعی از فهلویّات رایج در عراق و میان جوانان آنجا بوده است. (نک.ح ۱۳۸/۹.)

۴. خدایت دردهد جامی لبالب (برگرفته از «کأساً دِهاقاً» نبأ ۳۴)

۵. سماع: اینجا به معنی عام استماع موسیقی و طرب است، و نه اصطلاح خاصّ تصوف. (نک. ح ۳۲/۶.)

۶. بیت به گمانم دوضلعی و دارای ایهام در کلّ بیت باشد: الف. باقی‌ماندهٔ می را بده تا آن را همچون عمر باقی به دوستان بیفشانم. ب. باقی می را بده تا من با اختیار باده و مستی برای خودْ آن را بنوشم و عمر باقی را ارزانی یارانی کنم که طالب آن‌اند. البته اگر بنا بر گزینش یکی از این‌دو باشد، من همین معنی اخیر را اصل می‌گیرم، همچنان‌که در هر ایهامی درجه‌بندی معانی و تقدّم و تأخّر وجود دارد.

۷. هَلا، نابود بادا دَور دُوری

تَعْساً لَه: نابود باد او، مرگ بر او؛ تَعْس = بدی، دوری، نگونساری، هلاکی (منتهی‌الارب)

لَاَیّام: چنین است در متن؛ درست: لِاَیّام

۸. بهار عمر چه خوش بُد به مرغزار شما خدای زنده بداراد روزگار لقا

مَرعیٰ: اسم مکان از «رَعْی» (= چرانیدن) = چراگاه، علفزار

حِمیٰ: اسم = علفزار و مرتعِ قُرُق شده (حمایت شده) برای چریدن احشام (نک.ح ۲۹۶/۱۰.)

۹. قزوینی پس از این دارای سه بیت افزونیِ پیاپی قبل از مقطع است، که توضیح ضروری دربارهٔ آنها به ترتیب خواهد آمد (با شمارهٔ حروفی):

یک. بساز، ای مطرب خوشخوان خوشگو به شعر پارسی، صوت عراقی

صوت: اینجا احتمالاً ترانه و تصنیف (نک. ح ۴۷۰/۶.) شاید مراد سعدی از «پردهٔ عراقی» همین معنی باشد، اگرچه معنی مقام عراق (امروز: گوشهٔ عراق) نیز محتمل است:

بعد از عراق جایی، خوش نایدم هوایی مطرب بزن نوایی، زان پردهٔ عراقی
(غ ۵۸۸)

(نیز نک. «عراق» در: ح ۱۲۹/۴.)

دو. عروسی بس خوشی، ای دختر رَز ولی گه گه سزاوار طلاقی

سه. مسیحای مجرّد را برازد که با خورشید سازد هم‌وثاقی

حافظ بیتی با همین مضمون دارد:

آنچنان رو شب رحلت چو مسیحا به فلک
کز چراغ تو به خورشید رسد صد پرتو

قزوینی با شباهت بیشتر: گر روی پاک و مجرّد چو مسیحا به فلک / از چراغ... الخ
مضمون بیت سه نیز برگرفته از باور به عروج حضرت مسیح به آسمان چهارم (فلک آفتاب) است. (نک. ح ۴/۸.)

۱۰. ندانستیم چون طی شد گهِ وصل

غزلهای فراقی: احتمالاً به نظامی نظر داشته است:

پیاپی شد غزلهای فراقی برآمد بانگ نوشانوش ساقی
(خسرو و شیرین ۶۴)

به نظر این نگارنده در این موردْ محتوای غزل یا لحنْ موردنظر بوده، یعنی غزل یا لحن و نغمه‌ای که در آن سخن از فراق و هجران می‌رفته، و نه شکل، چنان‌که عنصرالمعالی به فرزند خود توصیه می‌کند تا چند چیز را به خاطر بسپرد، از جمله غزل فراقی: «شعر و غزل بسیار یاد گیر، چون فراقی و وصالی و توبیخ و ملامت و عتاب و ردّ و منع و قبول و جفا و وفا و...» (قابوسنامه ۱۹۵)

بیت حاضر در حکم تخلّص است، اما در طبع قزوینی به این صورت است و در آخر آمده:

وصال دوستان روزی ما نیست بخوان، حافظ، غزلهای فراقی

۱۱. حقیر منگر اشکم ز هجر چون ریزد ز جویها چه بسا بحر ژرف برخیزد

دُموع: جمع «دَمْع» (=اشک) سعدی:

شنیدم که می‌گفت و باران دمع　　فرومی‌دویدش به عارض چو شمع

(بوستان ۵۴)

سَواقی: جمعِ «ساقیه» = جوی خُرد (منتهی‌الارب)

* * *

دستغیب غزل را از دورهٔ ششم حیات شاعر (عزم بازگشت به وطن، از ۷۷۰ به بعد) یعنی عصر وزارت تورانشاه می‌داند. (نک. حافظ‌شناخت ۲، ۷۵۹ـ۷۶۱.)

شعر در بیان اندوه هجران، یادکرد روزگار وصال، دریغ‌خواری بر جوانیِ از کف شده و توصیه به مغتنم شمردن فرصتهای شادی و عشق‌ورزی است. شاعر به گونه‌ای سخن می‌گوید که برمی‌آید اکنون پیر شده و به یاد ایام شباب افتاده است. (ب ۵) بی‌سبب نیست که از جوانان عراقی هم یاد می‌کند (ب ۳) و نیز از بهار عمر (ب ۸) و شعر را با ذکر اشک‌ریزی خویش با یاد هنگام وصال و شادی شباب به پایان می‌برد. بسیاری از اشعار ملمّع او دارای محتوای مشابه، به‌ویژه بیان غم غربت (خواه غربت زمانی، و خواه مکانی) است. (یک نمونهٔ گویا و پرسوز آن غزل ۴۶۰ است: اَتَتْ رَوائحُ رند الحِمیٰ و زادَ غرامی...

۱ کَتَبْتُ قِصَّةَ شَوْقی و مَدْمَعی باکی
بیا، که بی تو به جان آمدم ز غمناکی

۲ بساکه گفته‌ام از شوق با دو دیدهٔ خویش:
اَیا مَنازلَ سَلْمیٰ فَاَیْنَ سَلْماکِ

۳ عجیب واقعه‌ای و غریب حادثه‌ایست
اَنَا اَصْطَبَرْتُ قَتیلاً و قاتِلی شاکی

۴ کرا رسد که کند عیبِ دامن پاکت؟
که همچو قطره که بر برگ گل چکد، پاکی

۵ ز خاک پای تو داد آب روی لاله و گل
چو کلک صُنع رقم زد بر آبی و خاکی

۶ صبا عبیرفشان گشت، ساقیا، برخیز
وَ هاتَ شَمْسَةَ کَرْمٍ مُطَیَّبٍ زاکی

۷ دَعِ اَلتَّکاسُلَ تَغْنَمْ، فَقَدْ جَریٰ مَثَلٌ
که زاد راهروان چستی است و چالاکی

۸ اثر نماند ز من بی شمایلت، آری
اَریٰ مَآثِرَ مَحْیایَ مِنْ مُحَیّاکِ

۹ ز وصف حسن تو حافظ چگونه نطْق زند؟
که چون صفات الهی وَرای ادراکی

۱. نبشتم ماجرای شوق و چشمم اشک می‌بارید
و: واو حالیّه (در حالی که اشک می‌ریختم.)
مَدمَع: اسم مکان از مصدر «دَمْع» (=اشک ریختن) =محل جاری شدن اشک (لسان‌العرب)
باکی: اسم فاعل از بَکْی (=گریستن به آواز؛ منتهی‌الارب) =گریان
علّامه قزوینی بیت را در شمار تضمینهای حافظ آورده و تضمینی از این شعر دانسته‌اند:

اَیـا مـنازلَ سَـلمیٰ اَیْـنَ سَـلماکِ   مِـن اَجْـلِها اِذْ بَکَـیْناها بَکَـیْناکِ

و نوشته‌اند: ظاهراً از شریف رضی است با تغییر اندکِ «اینَ» به «فَـأینَ». («بـعضی از تضمینهای حافظ»، یادگار، س اول، ش پنجم، دی ۱۳۲۴، ص ۷۱؛ چنین است بیت در متن مقاله، ولی لخت نخست ظاهراً یک هجا کم دارد؛ سَلمایَ؟) به گمان این نگارنده، حافظ، اگرچه مسلماً از بیت تازی مذکور تضمین کرده، ولی از بیتی از غزل عراقی نیز (که علّامهٔ فقید ذکری از آن نکرده‌اند) تأثیر پذیرفته و در حقیقت ایـن‌دو را بـه هـم آمیخته است:

بیا، که بی‌تو بـه جـان آمـدم ز تـنهایی   نماند صبر و مرا بیش ازیـن شکـیبایی

(کلیات ۲۹۵)

و اما از شعر منتسب به شریف رضی، چندین شاعر اقتفا و تضمین کرده‌اند، چون عماد فقیه (در شعری که شباهتهای غزل حافظ به آن کم نیست):

اگرچه سنگدل و تندخوی و بی‌باکـی   لَـقَدْ یَـمِیلُ حـیاتی اِلیٰ مُـحَیّاکِ

که در آخر از همان بیت تضمین کرده است:

عمادِ خسته به کویت همیشه می‌گوید: ایـا مـنازلَ سـلمی، فَـأین سـلماکِ

(دیوان ۲۶۷)

نیز ناصر بخارایی:

بکشت چشم تو ما را ز عین بـی‌باکـی   و مـا تَـرَحَّمَنِی غـیرُ عـینی البـاکـی

و او نیز به همان سان تضمین کرده است:

اَقـولُ بـعدَک مِـن کـلِّ منزلٍ اَسَـفاً   ایـا مـنازلَ سـلما، فـاین سـلماکی

(دیوان ۳۸۶)

(کذا؛ «سلمیٰ» با الف مقصوره، و «سلماکِ» با یاءِ اطلاق است.)

۲. ای منزل سلمیٰ، به کجا شد سلمی؟

شاعر دو چشم خود را جایگاهِ اکنون خالیِ یار می‌داند و خـطاب بـه آن از خـود سلمی سراغ می‌جوید.

۳. ز قتل خود به شکیبم، ولیک قاتل شاکیست

واقعه: اینجا ظاهراً به معنی معروف و عام است، اگرچه ممکن است نظری به معنی مصطلح آن در تصوف نیز داشته باشد، یعنی هرآنچه از عالم غـیب در دل فـرودآید، خواه به قهر و خواه لطف. (نک. ح ۲۴۷/۹.)

و: (در مصرع عربی) واو حالیّه (در حالی که قاتلم شاکی است.)

۴. رسیدن: اینجا سزاوار بودن، سزیدن (نک. ح ۱۵۲/۱.)

این شاخص‌ترین بیت حافظ در پاکی مطلق دامان محبوب است. پیشتر در بحثی نتیجه گرفتم که: هرچند عشق راستین در هر جا و در هر حال بر پایهٔ پاکی دیده و دامانْ استوار است، لیکن تأکید فراوان شعر عارفانهٔ پارسی بر آن بیش از هر چیز معلول عادتی است که حُبّ عذری یا به اصطلاح همان عشق «لیلی و مجنونی» در ادب ما فراگیر کرد، که به گمان من چهرهٔ شاخص در این زمینه در عرصهٔ غزل، سعدی است. (نک. ج ۱، زیر عنوان «حالی اسیر عشق جوانان مهوش»، به‌ویژه ۱۷۰.)

۵. آبی و خاکی: از ترکیبات معطوفی است که غرض از آنها اطلاق است، یعنی همه‌چیز در عالم هستی به طور مطلق.

۶. بیاور بهر ما خورشید تاک پاک پاکیزه

هاتَ: کذا متن؛ درست به کسر است: هاتِ (فعل امر =بیاور) نظیر آن:... هاتِ الصبوحَ هُبّوا یا ایّها السُّکاریٰ (۵/۴)

شَمْسَة کَرم: = خورشید تاک؛ ظاهراً برگرفته از «شُمَیْسَة کَرْم» در بیتی منسوب به یزید بن معاویه:

شُمیسةُ کَرمٍ بُرجُها قَعرُ دَنِّها و مشرقُهَا ٱلسّاقی و مغربُهَا ٱلفَمی

(خورشید کوچک تاک، که برج آن در قعر خُم آن است / و مشرق آن ساقی است و مغرب آن دهان من.) شمیسه در اینجا مصغّر «شَمسه» (مذکور در بیت حافظ) است. (نیز نک. ح ۲۳۰/۱.)

۷. بِنِه خمودگی و سود کن، که در مَثَل است

تکاسُل: الف (مصدر مزید) کاهلی نمودن، به کاهلی زدن، سستی نمودن؛ ب. (اسم مصدر) تن‌آسانی، کاهلی، تنبلی (معین) کاهلی نمودن بی‌کاهلی؛ زوزنی. خود را کاهل و سست نمودن؛ غیاث. سعدی: «اگر در ادای برخی از آن تهاون و تکاسل روا دارند در معرض خطاب آیند.» [گلستان ۵۵ـم] (دهخدا)

۸. من آثار حیات خود ز رخسار تو می‌بینم

مَآثر: جمع مَأثَرَة و مَأثُرَة =آثار نیکوی بازمانده از کسی، مکرمت (لسان‌العرب)

گمان مـن آن است که حافظ در اینجا «مَآثر» را، علاوه بر معنای مذکور، به معنی اثرات نیز به کار گرفته، زیرا مفرد آن یعنی «مَأثَر» در پارسی به معنیِ صِرف اثر (قطع نظر از نیک یا بد) نیز آمده، چنان‌که در دهخدا، ضمن ذکر این معنی، شاهد زیر از مولانا برای آن ارائه شده:

کیمیایی کـه از او یک مَأثـری　　بر دُخان افتاد، گشت او اختری

(مثنوی ۳۱۳،۴)

«مَآثِر» جمعِ «مَأثر» هم هست، و لذا «مَآثر» را در بیت حافظ می‌توان به هردو معنی آثار نیک و محامد و مکارم، و صِرف معنیِ آثار، گرفت. (این توضیح از آن روی داده شد که من قایل به ایهامی در بیت هستم که ذکر خواهد شد.)

مَحیا: قزوینی: به معنی حیات و زندگی است، و در قرآن است: قُلْ اِنَّ صَـلوٰتی و نُسُکی و مَحیایَ و مَماتی لِلّٰهِ ربِّ العالمین [انعام ۱۶۲]

مُحَیّا: به معنی روی و رخسار است.

یعنی مکارم و مفاخر زندگی خودم را از روی تو می‌بینم و می‌دانم. (دیوان، حاشیهٔ غزل) در صحت این معنی شکّی نیست، اما اصل غرض شاعر، که علّامهٔ فـقید ذکـر نکرده، این است که: از فرط ضعف، آثار وجود من همچون روی تو نادیدنی است، یعنی دقیقاً آنچه در این بیت می‌گوید:

از وجودم قَدَری نام و نشان هست که هست

ورنه از ضعف در آنجا اثری نیست که نیست

این‌که گفتم در مورد «مآثر» به معنی آثار یا اثرات نـیز نـظر داشـته از هـمین روی است، چنان‌که در بیت اخیر نیز از واژهٔ «اثر» سود جسته است. قضا را لطف بیت متن نیز در همین معنی است.

۹. سعدی:

وَصَفْتُ کُلَّ ملیحٍ کما یُـحَبُّ و یُـرْضیٰ　　محامد تو چه گویم؟ که ماورای صفاتی

(غ ۵۲۱)

جـامه‌ای پـهن‌تر از کـارگهِ امکـانی　　لقـمه‌ای بـیشتر از حـوصلهٔ ادراکـی

(غ ۵۸۹)

نُطْق زدن: دم زدن (دهخدا، یادداشت مؤلف؛ بـیت حـافظ تـنها شـاهد آن است.) حافظ به صورت «نُطَق زدن» نیز به همین معنی دارد. (دیوان ۱۰۷۵،۲، قطعهٔ ۲۳)

* * *

آنچه دربارهٔ ساختار شعر گفتنی است این‌که محبوب موصوف در شـعر بـه نـظر فرابشری می‌آید، چون با حسن مطلق، پاکی مطلق و ماورای صفات (چنان‌که در بیت سعدی هم دیدیم) توصیف شده است. اما نکته این است که شاعر در برخـی ابـیات

به گونه‌ای سخن می‌گوید که این محبوب کسی بجز معشوق همیشگی عارفان است. مثلاً در بیت ۵ می‌گوید: کلک صنع آبروی لاله و گل سرخ را از خاک پای تو گرفت، که چنین وانمود می‌شود که صنع الهی، یک مخلوق و مصنوع دیگر مثل انسان را ساخته است، حال آن‌که این موجود بعید است موجودی انسانی باشد. در بیت آخر هم خطاب به محبوب می‌گوید: مثل صفات الهی، فراتر از درک و دریافت انسان هستی، حال آن‌که عنوان «ماورای صفات» تنها و تنها از آن خداوند است. پیشتر به اندازهٔ کافی در این باره سخن گفته و نمونه‌های متعدد نیز از این شیوهٔ توصیف ارائه شده است. این شیوه، که بسیار هم در شعر، به‌ویژه غزل، رایج است همان است که این نگارنده از یک جهت با عنوان پی گم کردن از سوی شاعر مطرح کرده است. (نک. ح ۶۲/۴.) شاید کسانی بگویند: ممکن است شاعر (هرکه باشد) در این‌گونه توصیفات خود ناظر به روحی مقدس، مثل پیامبر (ص) باشد. شاید چنین باشد، من نمی‌دانم، اما تمامی نمونه‌هایی که تاکنون ارائه شده به گمانم از عارفانه‌ترین اشعار بوده است، و من در جای خود گفته‌ام که شعر عرفانی فقط آن شعری نیست که در آن به طور مستقیم خطاب به حضرت حق باشد. چنین خطابی فقط یکی از شیوه‌های شعر عرفانی است. اما شیوه‌ای که اکنون با آن سر و کار داریم قرار دادن معشوقی با ظاهر بشری، لیکن در غایت جمال و کمال و بی‌نهایت لطیف، پاک، دانا، توانا و... چونان بدلی از حق است، موجودی اثیرگونه، اما دارای سنخیّت با انسان، به گونه‌ای که بتوان با او نرد عشق باخت، مغازله و بوس و کنار کرد، با او سخن گفت و از وی سخن شنید، یعنی هرآنچه در مورد خداوند حتی تصوّر هم نمی‌توان کرد. چنین موجودی همدم همیشگی شاعران عارف و عرفانگرا و همواره حاضر در شعر ایشان است. خلاصه، هرآنچه در قبال حق ناشدنی و ناگفتنی و نااندیشیدنی است با یکچنین موجودی دور از ذهن نیست. قضا را رایجترین شیوه در عارفانه‌سرایی نیز بدل قرار دادن او به عنوان معشوق و طرف سخن شاعر است. طعن و ذمّی هم که اهل زهد یا قشر در حق این گونه شعر و شاعر می‌کردند و می‌کنند دقیقاً به دلیل خلطی است که میان چنین بدلی با خود خداوند صورت داده، و در نتیجه، سخن شاعر را حمل بر کفر یا دست‌کم ترک ادب نسبت به حق کرده‌اند. همچنین، اگرچه از حدود سدهٔ پنجم به بعد از کران تا کران در اشعار عرفانی یا عرفانگرا شاهد چنین معشوقی و چنین عشق باختنی هستیم، ولی نگارنده در عرصهٔ غزلْ همواره بر سعدی به عنوان چهرهٔ شاخص در این شیوه تأکید کرده و غزل او را، به‌خلاف پندارهای رایج، از عارفانه‌ترین اشعار، البته در این شیوهٔ

ویژهٔ عارفانه‌سرایی، دانسته است (گو این‌که همهٔ غزلهای او را از این سنخ ندانسته بلکه در دسته‌ای از آنها قایل به توصیف معشوقی کاملاً بشری گردیده، چنان‌که در سعدی در غزل به تفصیل در این ابواب سخن گفته است.) سعدی این مخلوق شعری را آنچنان به هیأت ملموس و محسوس بشری نزدیک کرده که حتی گاهی، خودآگاه یا ناخودآگاه، نام آدم، انسان، بشر و امثال اینها بر او نهاده، و اشتباهی که به زعم من در باب این دست غزلهای او صورت گرفته از همین رهگذر بوده است. سخن در این باب دامنه‌ای بس فراخ دارد، که طبعاً بیرون از گنجایی کلام است، اما آنچه عجالتاً برای من مهمتر است (و طرح آن را هم تاکنون به تعویق انداخته‌ام تا نخست نمونه‌های کافی از آن به میان آید) این است: تکلیف ما با این‌گونه شعر و این شیوه چیست؟ به هر حال مشکل اصلی ما با همین سنخ است، زیرا در مورد اشعار محضاً صوفیانه و عرفانی (از آن دست که حافظ هم کم ندارد) هر مشکلی هم که داشته باشیم این گونه مشکل بلکه معمّا را نداریم. هر حرفی و حدسی که دربارهٔ این شعر و این معشوق بزنیم خود مترتّب بر مشکلی خواهد بود: اگر بگوییم خداوند است، ما هم در حقیقت به راه همان اهل زهد و شرع رفته‌ایم که به آنان اشارت رفت؛ اگر هم بگوییم خدا نیست باید پاسخ دهیم که چیست؟ یا این بیکرانهٔ سوز و شور و حال و این کانونهای آتش درون از کجا برمی‌خیزد؟ از عشق شهوی؟ که امتحان خود را در عصر قصیده داد. از صِرف خیال؟ مگر ممکن است با فریبی چنین به اوجی چنان دست یافت؟ شعر مبتنی بر مفاهیم و مصطلحات تصوف هم به هر حال چنته‌ای محدود داشت و دیدیم کارش به کجاها کشید. بنا بر این، بیشترین تداوم و تداول را همین شیوه یافت. به هر حال نه به شاعر می‌توان گفت که چنین بگو و بکن و چنان مگو و مکن (یعنی از پاپ کاتولیک‌تر شد) و نه منطقی است که حال و تجربه‌ای را که از آن سخن می‌گوید و مدّعی آن است ردّ و نفی کرد. این نگارنده ترجیح می‌دهد تا آن را به عنوان شیوه‌ای از حرف و حدیث و حسب حال عرفانی بپذیرد و آن را جدا از کلیت چیزی به نام عشق عارفانه نینگارد. عرفان هم هیچگاه محدود به این یا آن طرز احساس و اندیشه یا طریق بازگویی احوال نبوده است. البته عصر ما هم بی‌بهره از پاره‌ای روشهای تشخیص، تحلیل، تفکیک، نقد، تمییز نمونه‌های اصیل از بدلی، منسجم از متناقض و غیره ـ هرچند با محدودیتهای طبیعی ـ نیست، و با آن‌که دیری است از اصل آن عوالم فاصله گرفته، می‌تواند به مدد شیوه‌های نمودشناسانه یا نشانه‌شناختی در این ابواب به قدر وسع بکوشد.

۱ یـــا مَـبسِماً یُـحاکِـي دُرْجـاً مِـنَ اللَّآلی
یـا رب، چـه درخـور آمـد گِـردش خـط هـلالی

۲ حالی خیال وصلت خوش مـی‌دهد فِـریبم
تـا خـود چـه نـقش بـازد ایـن صـورت خیالی

۳ دل رفت و دیده خون شد، تن خَست و جان برون شد
فــی العشـــقِ مُـــعْجِباتٌ یَأْتِــینَ بِـــالتَّـوالی

۴ مَـی ده، کـه گـرچه گشتم نـامه‌سیاه عـالَم
نــومید کـــی تـــوان بـــود از لطـف لا یـزالی؟

۵ سـاقی بـیار جـامی، وز خـلوتم بـرون کش
تـــا دربــه‌در بگـــردم، قَـــلّاش و لاأُبـــالی

۶ از چـار چـیز مگـذر، گـر عـاقلی و زیـرک:
امـن و شـراب بـی‌غَش، مـعشوق و جـای خـالی

۷ چون نیست نقش دوران در هـیچ حـال ثـابت
حـافظ، مکـن شکـایت، تـا مَـی خـوریم حـالی

۸ صـافیست جـام خـاطر در دَور آصَـف عـهد
قُـــمْ فَـــاَسْـــقِنِی رَحـــیقاً اَصْـــفیٰ مِـنَ الزُّلالِ

۹ المُـــلکُ قَـدْ تَـباهی مِـن جَـدِّهِ و جِـدِّه
یـا رب، کـه جـاودان بـاد ایـن قـدر و ایـن مَـعالی

۱۰ مســندفروز دولت، کـانِ شُکـوه و شـوکت
بـــرهان مُـــلک و مـــلّت، بـونصرِ بـوالمَـعالی

۱. ای مَبسِمی که باشی چون دُرجی از لآلی

مبسِم: اسم مکان از مصدر «بَسْم» (=لبخند زدن) =دندان پیشین (اقرب‌الموارد) این معنی ظاهراً از آنجاست که با باز شدن لبان به لبخند، دندان پیشین نمودار می‌شود. در معین همین معنی با این شاهد آمده: «مولد من کوهی است از کوههای آذربایگان، به غایت خوش و خرّم، از مبسم اوایل جوانی خندان‌تر.» (مرزبان‌نامه ۱،۵۱۸)

یُحاکی: فعل مضارع از مصدر «مُحاکاة» = مشابه شدن و حکایت کردنْ قول و فعل کسی را بی‌زیاده و نقصان (منتهی‌الارب)

ش: مرجع آن «مبسم»

خط هلالی: خط سبز که به صورت هلال‌گونه بر گِرد لب کشیده شده و از نظر شاعر دارای غایت تناسب با آن است. خط هلالی در غزل بعد هم آمده است. (۴۵۴/۱۰)

۲. نقش باختن: الف. عملی را اجرا کردن؛ ب. حیله ساختن (معین، که همین بیت را به شاهد داده.) این دو معنی با هم ایهام پدید می‌آورند. احتمالاً شاعر نظر به خیال‌بازی یا لعبت‌بازی (همان خیمه‌شب‌بازی) دارد. (نک. ح ۱۲۴/۵.)

۳. در عشقْ شگفتیها آید پسِ همدیگر

خَستن: (لازم و متعدی) مجروح و افگار و خراشیده شدن و کردن؛ در حافظ به هردو صورت آمده. اینجا لازم (در مورد ریشهٔ آن، نک. ح ۳۰۸/۷.)

قزوینی بیت را ندارد، اما سایه آن را آورده است.

۴. نامه‌سیاه: (صفت مرکب) = آن‌که نامهٔ اعمالش یکسره تباهی است یا خود رسوای جهان.

من ارچه عاشقم و رند و مست و نامه‌سیاه

هزار شکر که یاران شهر بی‌گنه‌اند

۵. خلوت: اینجا خلوت زهد یا زاهدانه

قَلّاش: به سیاق صیغهٔ مبالغهٔ عربی ساخته شده، ولی عربی نیست. ابن‌منظور، در مادّهٔ «ق ل ش»: اقلش: اسم اعجمی دخیل در عربی، زیرا در کلام عربْ شین بعد از لام در هیچ کلمهٔ کاملاً عربی وجود ندارد. (لسان‌العرب) در دیگر فرهنگهای قدیم عرب هم یا چنین کلمه‌ای نیست و یا نظیر همین مطلب درباره‌اش ذکر شده است. قلّاش = زیرک و حیله‌گر (اقرب‌الموارد، با ذکر گفتهٔ ابن‌منظور) در معین ترکی دانسته و چنین معنی شده: بی‌نام و ننگ، مفلس، تهیدست، مجرّد، لوند، حیله‌باز، فریبنده، مکّار، میخواره، باده‌پرست، خراباتی. قلّاش در ادب عرفانی ما از طایفهٔ بزرگ مست یا عاشق است، در برابر مستور یا زاهد. مثل رند، لاابالی، خراباتی و غیره از فروترین و پست‌ترین لایه‌های خلق برمی‌خیزد و به همان سان تا بالاترین مدارج عشق و معرفت عروج می‌کند. مؤلفان اصطلاحنامه‌های تصوّف از آن هم غافل نشده و تعریفی برایش ساخته‌اند، از این دست: «قلّاشی: بیرون آمدن و مبرّا گشتن سالک را

گویند از جمیع لواحق وجود اضافی خود به اختیار خود به اقتضای غلبهٔ جذبه.» (مرآت عشاق، به نقل از برتلس، تصوف و ادبیات تصوف ۲۲۲) یا این مولانا که ظاهراً خودش هم نمی‌داند چه می‌خواهد بگوید: «معاشرت و مباشرت اعمال است چنانچه اقتضای احوال است.» (رشف‌الالحاظ ۶۳) مؤلف ظاهراً مرادش آزادی عمل و قطع نظر از مصالح عرفی است. در هر حال، واژهٔ «قلاش» و «قلاشی» از آغاز ادب عرفانیِ پارسی، همواره به تنهایی یا همراه با همخانواده‌های آن به کار رفته است؛ سنایی:

می‌پرستی پیشه گیر اندر خرابات و قمار
کمزن و قلّاش و مست و رند و دُردی‌خوار باش
(دیوان ۸۱۱)

سعدی:

کمال نفس خردمند نیکبخت آن است — که سر گران نکند بر قلندر و قلّاش
(غ ۲۹، بخش مواعظ)

برخیز تا یکسو نهیم این دلق ازرق‌فام را
بر باد قلّاشی دهیم این شرک تقوی‌نام را
(غ ۱۵)

لاأُبالی: فعل از مصدر «مُبالاة» (در پارسی: مبالات) = نمی‌ترسم، باکی ندارم، اهمیتی نمی‌دهم؛ از آن دسته از افعال نفی عربی با «لا»ی (یا «ما»ی) نافیه، که در پارسی به صورت و معنای صفتی به کار می‌روند و غالباً هم منفی‌اند، مثل لایَعْلَمْ، لایَعقِل، لایَشعُر، مگر این‌که چون همین «لاابالی» در شرایطی خاص، و مثلاً با تسمیه به ضد، معنایی متفاوت و حتی متعالی به خود گیرند. این واژه نیز در ادب عرفانی برای سالکی مصطلح شده که بدون هیچ‌گونه صلاح‌اندیشی و عافیت‌گرایی در عقبات طریق عشق و معرفت می‌پوید و به ترک تمامی تعلّقات می‌گوید؛ نجم رازی، دربارهٔ مرید: «باید که لاابالی‌وار خود را دراندازد و هیچ عاقبت‌اندیشی نکند و از جان نترسد.» (مرصاد ۲۶۰)

سعدی:

لاابالی چه کند دفتر دانایی را؟ — طاقت وعظ نباشد سر سودایی را
(غ ۲۰)

مرا با روزگار خویش بگذار — نگیرد سرزنش در لاابالی
(غ ۵۹۴)

۶. چار چیز: به احتمال تحت تأثیر دقیقی است و چهارگانهٔ او:

دقیقی چار خصلت برگزیده‌ست　　به گیتی از همه خوبی و زشتی
لب یاقوت‌رنگ و نالهٔ چنگ　　میِ خون‌رنگ و کیش زردهشتی
(نقل از صفا، تاریخ ادبیات ۱، ۴۰۹)

در بیت نظامی سه مورد از چهارتای حافظ هست:

نشست و باده پیش آورد حالی　　بتی، یارب، چنان و خانه خالی
(خسرو و شیرین ۲۸۰)

نیز اوحدی:

خانه خالی بُد و او عاشق و من مست، دگر
نتوان گفت بَرو، هرچه تو دانی می‌گوی
(دیوان ۴۱۴)

خود خواجه نظایر آن را کم ندارد، مثل:

مقام امن و میِ بی‌غش و رفیق شفیق　　گرت مدام میسّر شود، زهی توفیق

۷. ثابت: محتمل است ایهامی به معنای اصطلاحی آن در نجوم (به قرینهٔ «دوران») داشته باشد. ثابت Fixe (فرانسه) در مقابل منقلب است. برجهای اواسط چهار فصل، یعنی ثور و اسد و عقرب و دلو، را ثابت گویند، و چهار برج در ابتدای چهار فصل، یعنی حَمَل و سرطان و میزان و جَدْی، را منقلب، و چهار برج اواخر چهار فصل، یعنی جوزا و سنبله و قوس و حوت، را ذوجسدَین گفته‌اند. ثابت در مقابل سیّار نیز هست به معنی «اَجُنبان» فارس، در مقابل «جنبان» به معنی سیّار؛ نظامی:

چرا این ثابت است، آن منقلب نام؟　　که گفت این را «بجنب»، آن را «بیارام»؟
(پیشین ۶)

۸. برخیز و باده ده، صافی تر از زلال

رحیق: ابن‌دُرید در ذیل «رَحْق»: اصل آن را «رحیق» به معنی صافی گفته‌اند، و الله اعلم. در قرآن آمده: یُسقَونَ مِنْ رَحیقٍ مَختوم [مطفّفین ۲۵ = نوشانده می‌شوند از شراب مُهرزده ـ م] (جمهرة) منسوب به ابن‌سینا:

غذای روح بود بادهٔ رحیق، الحقّ　　که رنگ و بوش کند رنگ و بوی گل رادَق
(نقل از صفا، پیشین ۳۰۷)

نظامی:

چو تَنگ شکر در عقیق آورم　　ز پسته شراب رحیق آورم
(شرفنامه ۴۸۹)

جنبهٔ بدیعیِ بیت، گذشته از تلمیح، بر پایهٔ جناس اشتقاق «صافی ـ اَصفیٰ» و شبه اشتقاق «آصف» با آن‌دو قرار دارد.

پیداست شاعر از آسودگی و جمعیت خاطر در سایهٔ وزیر سخن می‌گوید.

۹. کشور بسی بنازد بر جاه و کوشش او

تَباهی: کذا خانلری و قزوینی؛ سایه: تَباهیٰ؛ تَباهیٰ (با الف مقصوره) فعل ماضی از مصدر «تباهِی» (تفاعل) = تفاخر نمودن (منتهی‌الارب) نازیدن؛ در پارسی باب مفاعله از آن (مباهاة = مباهات) رایج است.

جَدّ: بخت، بهره، نصیب، رزق و روزی و بزرگی، و منه جدُّ ربِّنا، ای عظمة ربّـنا. (همان) اینجا به معنی آخر است.

مَعالی: جمع مَعلاة = بزرگی و بلندی قدر ورزیدن، و نیز بلندی در قدر و منزلت، معالی جمع (همان) سنایی:

نسب از عقل آنجهانی داشت   هم معالی و هم معانی داشت

(حدیقه ۶۶)

۱۰. برهان‌الدین فتح‌الله: (مق ۷۵۹، حبیب‌السیر ۷۶۰) وزیر امیر مبارز؛ خانلری معتقد است که او در هنگام مرگ مبارز زنده نبوده تا بتوان گفت حافظ او را در غزل ۳۵۴ (بشارت مرگ مبارز) مدح گفته، و این مشکل را معلوم نیست چگونه باید حل کرد. (دیوان ۲، ۱۲۴۵) او پسر کمال‌الدین ابوالمعالی بوده («بونصر بوالمعالی» اضافهٔ بنوّت است یعنی بونصر، پسر بوالمعالی) که از رجال نیکنام روزگار مبارز بوده و به گفتهٔ محمود کتبی تا سال وفاتش ۷۳۸ وزارت مبارز را داشته و مردی دوستدار آبادانی و دانش‌پروری بوده است. (تاریخ آل مظفر ۲۱) اما برهان‌الدین ابونصر در سال ۷۴۲ به وزارت مبارز رسید. (همان‌جا) پس از وفات قاضی مجدالدین اسمعیل، مقام قاضی‌القضاتی به سال ۷۵۶ به وزارت برهان‌الدین منضم و او به اصطلاح به عنوان ذوالرّیاستین نایل شد، که تا پایان سلطنت مبارز و قتل خود او این دو مقام را دارا بود. دورهٔ اول وزارت وی از ۷۴۲ تا ۷۵۲ در خدمت مبارز در یزد بود، که در این سال از این مقام کناره گرفت و آنگاه در ۷۵۶ دوباره و با قدرتی مضاعف وزارت یافت. به گفتهٔ معین‌الدین یزدی، نسب او به عثمان بن عفّان، خلیفهٔ سوم، می‌رسید. (مواهب الهی ۱، ۱۴۰) از او نیز چون پدرش و با صفاتی نیک از همان دست یاد کرده‌اند. (کتبی، پیشین، همان‌جا) حافظ هم، با آن‌که از خود مبارز متنفّر بود، وزیر نیکوسیرت او را ستوده است. و اما پایان کار او هنگامی بود که شاه شجاع و برادرش محمود به کمک

خواهرزادهٔ مبارز یعنی شاه سلطان، مبارز را به اسارت درآوردند، و گویا شاه سلطان برهان‌الدین را کشت.

و اما مشکلی که استاد خانلری مطرح کرده‌اند کاملاً درست است، اگرچه خود ایشان در همان‌جا متذکر قولی دیگر هم در مورد زمان قتل برهان‌الدین (یعنی دو ماه پس از اسارت مبارز) شده‌اند. به گمان بنده حل مشکل ظاهراً یک راه بیشتر ندارد: این‌که بپذیریم برهان‌الدین دو ماه پس از آن واقعه کشته شده و حافظ غزل مدح‌آمیز ۳۵۴ را در فاصلهٔ همین دو ماه سروده باشد. اما این همهٔ کار نیست، زیرا در همان غزل در لخت «ای دل، بشارتی دهمت، محتسب نماند...» فعل «نماند» را باید نه به معنی «مُرد» بلکه «در پادشاهی نماند» بگیریم. به هر حال مبارز پس از اسارت و خلع هم تا مدتها زنده بود. به نظرم همین معنی موجّه و منطقی می‌نماید، زیرا حافظ در همان بیت بلافاصله می‌افزاید: وز مَی جهان پر است و بت میگسار هم (۳۵۴/۴) چه قاعدتاً این فراوانی می و ساقی باید ناشی از اسارت مبارز و جلوس شاه شجاع بر تخت بوده باشد، و نه مرگ مبارز (که پس از مدتها اسارت و نبودن سروصدایی از وی نمی‌توانسته تغییری مهم در اوضاع پدید آورد). آری، آن دگرگونی ناگهانی، چنان‌که دیگر اشعار حافظ دربارهٔ آغاز دور شاه شجاع نشان می‌دهند، برخاسته از برکناری سلطانی سختگیر و نفس‌بُر بوده است. آیا راهی دیگر برای رفع تناقض مذکور از سوی استاد فقید وجود دارد؟



دستغیب بحثی دربارهٔ این غزل، همراه با نقل و نقد اقوال، دارد، که در آن نتیجه می‌گیرد متعلق به دورهٔ دوم زندگی حافظ (عصر مبارز) است. همچنین با اشاره به درونمایهٔ برخی ابیات، مثل بیت ۴ و ۵، معتقد است که اینها حکایت از آغاز رندی حافظ دارد. (نک. حافظ‌شناخت ۲، ۷۲۱ـ۷۲۵.) من نمی‌دانم آغاز دورهٔ رندی یعنی چه؛ آیا رندی و گرایش شاعر به آن امری دفعی است تا بتوان تقسیمی دقیق مثلاً به قبل از رندی و خود رندی داشت؟ با این‌گونه بحثها چه بسا چنین توهّمی برای این بندهٔ نادان خدا پیدا شود که حافظ تا قبل از این دوره آدمی معقول و سر به راه بوده ولی درست از این لبه به بعد به رندی یا به اصطلاح به سیم آخر زده است. به هر حال نظایر این بحثها و تقسیم‌بندی‌ها را تنها در نوشته‌های حافظ‌پژوهان تاریخگرا می‌توان یافت و بس.

ملاحظه می‌کنید که قوافی شعر از قبل به نحوی تمهید شده تا کنیهٔ «بـوالمـعالی» بتواند در آن بیاید. بنا بر این به هیچ روی نمی‌توان گفت که قسمت مدحی شعرْ چیزی چون زایده‌ای بر آن است که می‌تواند حذف یا ابقا شود، یا به فرض هم که مـدح بـه رأی‌العین زاید بنماید شاعر از همان آغاز قصد رسیدن به آن را داشته است.

۱ سلامُ اللّهِ ما کَرَّ اللَّیالی
وَ جاوَبَتِ المَثانی والمَثالی

۲ عَلیٰ وادِی اَلاَراکَ وَ مَنْ عَلَیْها
وَ دَارٍ بِاللّوی فَوقَ الرِّمالِ

۳ دعاگوی غریبان جهانم
وَ اَدعو بِالتَّواتُر وَالتَّوالی

۴ منال، ای دل، که در زنجیر زلفش
همه جمعیت است آشفته‌حالی

۵ اَمُوتُ صَبابَةً یالَیْتَ شِعری
مَتیٰ نَطَقَ اَلْبَشیرُ عنِ الوِصالِ

۶ به هر منزل که روی آرد، خدایا
نگه دارش به فضل لایزالی

۷ فَحُبُّک راحتی فی کلِّ حِینٍ
و ذِکْرُک مونسی فی کلِّ حالِ

۸ ز خطّت صد جمال دیگر افزود
که عمرت باد صد سال جلالی

۹ سویدای دل من تا قیامت
مباد از شوق و سودای تو خالی

۱۰ بر آن نقّاش قدرت آفرین باد
که گِرد مه کشد خطّ هلالی

۱۱ کجا یابم وصال چون تو شاهی
منِ بدنام رند لاابالی؟

۱۲ تو می‌باید که باشی، ورنه سهل است
زیان مایهٔ جاهیّ و مالی

۱۳ خدا واقف که حافظ را غرض چیست
وَ عِلْمُ اللّهِ حَسبی مِن سُؤالی

۱ـ۲. درود خــدا تــا شـبان در گــذارنــد
و تـــارِ دو و ســـه جـــواب هــم آرنــد
به وادیِ الاراک و هرآن‌کس که آنجاست
بــدان خــانه کــو بــر ســرِ ریگ بــرپاست

ادیب صابر:

نـباشی یک زمـان از عشق خـالی — کــه دائـم در بـلاءِ زلف و خـالی

(دیوان ۶۷)

(ممکن است بیت ۹ متأثر از آن باشد.)

کَرّْ: کَرَّ علیهِ کرّاً = حمله برد بر وی و میل نمود. (منتهی‌الارب) اما در اینجا به نـظر می‌رسد به معنی گذر کردن و پیاپی آمدن باشد.

جاوَبْتِ: کذا؛ ظاهراً به سیاق وزن پارسی چنین آمده؛ درست: جاوَبَتِ.

مَثانی: جمع مَثْنیٰ = تـار دوم عـود؛ ابـن‌منظور تـصریح مـی‌کند: مـثانی در اَوتـار (سیمهای) عمود آن است که بعد از وترِ اوّل است. (لسان‌العرب)

بیت نخست به گمانم اقتباس از ابونواس باشد:

بِمُسْمِعَةٍ اِذا غَـنَّتْ بِـصَوتٍ — اَجابَتْهَا اَلمَثالِث و المَثانی

(دیوان ابی نواس ۶۷۶)

(به مُطربه‌ای که هرگاه ترانه می‌خوانَد / تارهای سوم و دوم به او جواب می‌دهند.)

مَثالی: «اصل آن المَثالث است [جمع مِثْلَث =سیم سوم ـ م] مانند الثّالی در الثالث در قول شاعر: قَدْ مَرَّ یَومان و هذا الثّالی [/] و انت بـالهجرانِ لاتُـبالی، و مـثانی و مـثالث تارهای دوم و سوم عود است.» (قزوینی، حاشیهٔ غزل) برای مثانی و مـثالث، مـعانی دیگر هم گفته‌اند، مثلاً به ترتیبْ عودی که دو و سه سیم دارد. استاد فقید امیرحسن یزدگردی توضیحاتی دربارهٔ مثانی و مثالث دارند. (نک. نفثةالمصدور ۵۳۳) از جمله، عودی که دو و سه تار دارد، به نقل از الفتح الوهبی [= شـرح الیـمینی المسمّیٰ بـالفتح الوهبی علیٰ تاریخ ابی‌النصر العـتبی]، ج ۲، ص ۹۵، س ۱۶ و ۱۷. امـا بـه گـمان ایـن نگارنده، عودی که تنها دو یا سه تار داشته باشد قدری غریب است، و البته متخصصان تاریخ سازها باید درباره‌اش اظهار نظر کنند. مهدی ستایشگر هردو معنی را ذکر کرده. (واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین، ذیل «مثانی» و «مثالی» و «مثالث») به هر حال متعارف‌ترین معنی این‌دو همان تار یا سیم دوم و سوم است. در شاهدهای زیر هم به نظر می‌رسد

همین معنی مورد نظر بوده است؛ سعد وراوینی: «سماع این ارغنون سرنگون در ثوانی و ثوالث حرکات با مثانی و مثالث او در پرده‌شناسان روحانی گرفتی.» (مرزبان‌نامه ۱، ۳۲۴) زیدری نسوی: «اغانی مغانی بر مثالث و مثانی، مرثیهٔ جهانبانی او می‌خواند.» (نفثة‌المصدور ۱۸)

در حافظ در قطعهٔ ۳۶ «مثانی و مثالث» آمده: بر مثانی و مثالث بنواز، ای مطرب...

وادی‌الاراک: اسم خاص، موضعی نزدیک مکّه؛ مراصدالاطّلاع. در اسامی امکنه، تذکیر و تأنیث هردو جایز است. (قزوینی، حاشیهٔ بیت) اراک =گیاهی معروف (جمهرة) درخت مسواک یا شجرُالسِّواک (لسان‌العرب) تعاریفی دیگر هم از آن کرده‌اند، چون گیاهی ترش که شتر می‌خورد، شورگیاه و غیره. ظاهراً آن وادی به نام این درخت، که در آنجا می‌روید، نامگذاری شده است. در حافظ «ذی‌الاراک» هم آمده است. (نک. ح ۴/ ۴۶۰.)

لِویٰ: کنار ریگزار (لسان‌العرب) خانلری به فتح لام نوشته، که نادرست است.

رِمال: جمعِ رَمْل =ریگزار، شنزار

۳. دعاگویم فراوان و دمادم

۴. پارادوکسی است که در اشعار فراوان، و در شعر حافظ بارها، دیده‌ایم، مثل:... کسب جمعیت ازان زلف پریشان کردم (نیز نک. ح ۱، ۱۷۵_۱۸۶.)

۵. مرا این شوق کُشت و آگهی نی   که مژده‌گو خبر کَی آرد از وصل؟

صبابةٌ: درست: صبابةً، چون حال منصوب است، نه مرفوع.

قزوینی بیت را ندارد، ولی سایه آن را آورده است.

۷. مرا راحت ز مهر تست هردم   مرا یاد تو مونس در همه حال

۸. سال جلالی: سال برحسب تقویم شمسی یا خورشیدی که هم اکنون در ایران مبنای تاریخ است. این تقویم در زمان ملکشاه سلجوقی (سلطنت ۴۶۵_۴۸۵) و به فرمان او و به دست تنی چند از منجّمان بزرگ عصر (از جمله عمر خیام نیشابوری) تأسیس و به نام این پادشاه «جلالی» (از جلال‌الدین) یا «ملِکی» (از ملکشاه) خوانده شد. مبداءِ آن روز جمعه ۹ رمضان ۴۷۱ ه.ق. و شروع آن از اول بهار است، که به آن «نوروز سلطانی» یا «نوروز جلالی» می‌گفتند. (مصاحب، به تلخیص و تغییر) «نوروز جلالی» را پیشتر در بیتی از قزوینی (که خانلری نداشت) با مضمون مدحی دربارهٔ جلال‌الدین تورانشاه دیدیم. (نک. ح ۴۴۵/۷.) سید حسن تقی‌زاده، دربارهٔ این تقویم: ظاهراً مهمترین و تا حدّی رایجترین اصلاحی که در ایران بعد از اسلام به عمل آمده

همانا ایجاد تاریخ جلالی (یا: ملکی) بود، که ملکشاه سلجوقی در سنهٔ ۴۷۱ هجری قمری، وقتی که اعتدال ربیعی در ۱۹ فروردین ماه قدیم واقع بود، تأسیس نموده و اول سال را در اول حَمَل (روز اول بهار) قرار داد، و به همین جهت نوروز، که تا آن وقت در سال شمسی سیّار بود، ثابت گردانید و به نوروز سلطانی معروف شد، و برای ثابت نگاه داشتن آن در سال شمسی، بنا بر معروف، کبیسهٔ دقیقی برقرار کردند که از کبیسهٔ گریگوری هم دقیقتر بوده است. (گاه‌شماری در ایران قدیم ۱۶۷ـ۱۶۸) سعدی نیز از «اردیبهشت جلالی» می‌گوید:

اول اردیبهشت ماه جلالی　　　بلبل گوینده بر منابر قُضبان

(گلستان ۵۴)

جلالی: ایهام: الف. سال مطابق گاه‌شماری جلالی؛ ب. جلالی در تناسب با جمالی

۹. سویدا: نقطه‌ای سیاه در دل، مجازاً صمیم و ژرفنای دل (نک. ح ۱۵۳/۲.)

سودا: اینجا شدت عشق (نک. ح ۱۰/۶.) بهاءِ ولد، آدمیت را اساساً با سودای محبّت تعریف می‌کند: «آدمی و عقل، همین [= فقط ـ م] سوداست. هرکرا سودا بیش، آدمیت بیش، و هرکرا سودا نیست جماد است.» (معارف ۴۴)

سویدا ـ سودا: جناس اشتقاق، چنان‌که عیناً در این بیت خواجه هم آمده است:

من چو از خاک لحد لاله‌صفت برخیزم　　　داغ سودای توام سِرّ سویدا باشد

۱۰. خطّ هلالی: خطّ سبز گِرد لب یار؛ این ترکیب را در غزل قبلی (۴۵۳/۱) هم داشت. قدما پوشیده شدن رخسار با خط را جمال‌افزا می‌دانستند، و حافظ حتی از آن چونان زیبایی جاوید سخن می‌گوید:

غبار خط بپوشانید خورشید رخش، یا رب

بقای جاودانش ده، که حسن جاودان دارد

۱۱. در بیتی بر اساس طبع قزوینی (که خانلری ندارد):

که بندد طرف وصل از حسن شاهی　　　که با خود عشق بازد جاودانه؟

۱۲. سهل: اینجا کوچک، حقیر، ناچیز (نک. ح ۱۵۰/۳.)

جاهی و مالی: بنا به اقتضای قافیهٔ شعر (بر پایهٔ یای معروف) باید یای نسبت خواند.

۱۳. سؤال من چه حاجت؟ حق علیم است

جام جهان‌نماست ضمیر منیر دوست　　　اظهار احتیاج خود آنجا چه حاجت است؟

واقف: قزوینی و سایه: داند؛ ضبط خانلری ظاهراً از قدیمترین نسخه (ایاصوفیه

۸۱۳) است، اگرچه «داند» از این جهت که جمله را فعل‌دار می‌کند هموار تر می‌نماید.

* * *

غزل ملمّعی دیگر، و چون بسیاری از ملمّعهای او تأثیر گرفته از رسوم شعر جاهلی یا به اصطلاح سنت رَبع و اَطلال است. (به‌ویژه بیت ۲).

قاسم غنی این شعر را هم مربوط به ایام دوری شاه شجاع از شیراز (به هنگام چیرگی محمود بر آن) می‌داند. (تاریخ عصر حافظ ۲۳۷) به نظر می‌رسد آن زنده‌یاد به‌ویژه ناظر به ابیاتی بوده باشد با مضمون دعاگویی برای غریبان (ب ۲) نگهداری شخص مورد نظر را از خداوند درخواستن (ب ۶) و شاید بیش از همه، آرزو کردن وصال یک شاه (ب ۱۱). به هر حال، الله اعلم.

۱ بگرفت کار حسنت، چون عشق من کمالی
خوش باش زانکه نبْوَد، این حسن را زوالی

۲ در وهم می‌نگنجد، کاندر تصوّر عقل
آید به هیچ معنی، زین خوبتر مثالی

۳ شد حظّ عمر حاصل، گر زانکه با تو ما را
هرگز به عمر روزی، روزی شود وصالی

۴ آن دم که با تو باشم، یک سال هست روزی
وان دم که بی‌تو باشم، یک لحظه هست سالی

۵ چون من خیال رویت، جانا، به خواب بینم
کز خواب می‌نبیند چشمم بجز خیالی؟

۶ رحم آر بر دل من، کز مهر روی خوبت
شد شخص ناتوانم، باریک چون هلالی

۷ حافظ مکن شکایت، گر وصل دوست خواهی
زین بیشتر بباید، بر هَجرت احتمالی

۱. خاقانی:

شوریده کرد ما را، عشق پری‌جمالی — هر چشم‌زد ز دستش، داریم گوشمالی
(دیوان ۶۶۵)

سعدی:

هرگز حسد نبردم، بر منصبی و مالی — الّا بر آنکه دارد، با دلبری وصالی
(غ ۵۹۵)

همچنین بیت متن ممکن است متأثر از این بیت سعدی باشد:

این عشق را زوال نباشد، به حکم آنک — ما پاک‌دیده‌ایم و تو پاکیزه‌دامنی
(غ ۶۰۲)

۲. معنی: ایهام: الف. گونه، صورت؛ ب. مقوله، باب، عنوان؛ ج. عالم معنی، در تناسب با عالم مثال

مثال: این نیز ایهام: الف. نمونه؛ ب. نمونه یا اسوۀ اعلیٰ، مُثُل

شاعر قصد دارد برتری مطلق حسن محبوب و تصوّرناپذیر بودن آن را با بیشترین حدّ مبالغه یا شدت بیان کند. بنا بر این می‌گوید: حتی در عالم وهم نیز متصوَّر نیست که عقل انسانی بتواند حسنی بیش از این را دریابد. بدین‌سان موضوع را به اصطلاح دو قبضه کرده و محال اندر محال خوانده است.

۳. شد: ماضی مطلق در موضع مضارع محقّق‌الوقوع، که، به اقتضای اصل بلاغت، غرض را پیش از حصول آن حاصل شده نشان می‌دهد.

حظّ: نصیب و بهره (صحاح) نصیب؛ ازهری از قول لیث می‌افزاید: از فضل و خیر. جمع قلّهٔ آن: اَحُظٌّ، و جمع کثره: حُظوظ و حِظاظ (لسان‌العرب) حظّ: الف. بهره، بهر، نصیب، بخش، تیر، قسم، حِصّه، سهم، نیاوه؛ ب. حظ کردن، کیف بردن، خوش بودن، لذّت بردن (دهخدا) معنی اخیر در زبان محاوره متداول است، و این نگارنده آن را در متون قدیم ندیده است. حظّ به معنی اول و اصلی، معمولاً با افعالی چون بردن، داشتن، گرفتن، برگرفتن، یافتن و امثال اینها به کار می‌رود، حال آن‌که معنای دوم و محاوره‌ای با فعل کردن (درست مثل کیف کردن) می‌آید، گو این‌که این معنی هم در حقیقت نشأت گرفته از معنای بهره و نصیب و مفید معنی اوج حصول آن و لذت منبعث از آن است. در هر حال در مورد بیت نباید تصوّری از سنخ معنی دوم داشت.

روزی ـ روزی: اوّلی «ی» نکره و دومی نسبت، اگرچه به عکس هم می‌توان خواند، لیکن بهنجارتر این است که «روزی» (= یک روز) در کنار «عمر» باشد. از نظر بدیعی، این‌دو با هم جناس دارند، که به اعتبار تفاوت تلفّظ می‌توان آن را جناس ناقص خواند، یا به اعتبار تفاوت حرف آخر، جناس مطرّف.

۴. بیت، گویی ترجمهٔ این بیت ابن‌فارض است:

اَعوامُ اقبالِهِ کَالْیَومِ فی قِصَرٍ　　　وَ یَومُ اِعراضِهِ فِی الطّولِ کَالْحِجَجِ

(دیوان ابن‌الفارض 76)

(سالهای اقبال او به من در کوتاهی چون روزی است / و روز اِعراض وی از من در درازی چون سالها.)

۵. خیال ـ خیال: جناس تام: اوّلی به معنی شکل مخیّل یا پَرهیب، و دومی به معنی هیچ، پوچ، نابوده و امثال اینها؛ سعدی نیز این‌دو را دقیقاً به همین ترتیب آورده، و تأثر حافظ از او محتمل است:

یَعلَمُ اللّه، که خیالی ز تنم بیش نماند　　　بلکه آن نیز خیالیست که می‌پندارند

(غ ۲۲۹)

عراقی این دو معنی را در یک لفظ (ایهام) آورده است:

نظری کن، که به جان آمدم از دلتنگی		گذری کن، که خیالی شدم از تنهایی

(کلیات ۲۹۴)

ناممکن بودن دیدن خیال یار حتی در خواب: این خود یک رشته مضمون را در شعر تازی و پارسی تشکیل داده که بیت حافظ هم بهره گیری از آن است؛ نمونه‌ای در تازی، منسوب به مجنون:

وَاِنّی لَأَسْتَغْشِی و ما بی نَعْسَةٌ		لَعَلَّ لِقاها فِی ٱلْمَنامِ یَکُونُ

(دیوان مجنون لیلی، 204)

(و همانا من چشم بر هم می‌نهم، حال آن‌که غنودنی ندارم / باشد که دیدار او [لیلی] در خواب ممکن شود.) در پارسی، سعدی:

شبی خیال تو گفتم ببینم اندر خواب		ولی ز فکر تو خواب آیدم؟ خیال است این

(غ ۴۷۷)

خود خواجه، احتمالاً با تأثر از بیت سعدی:

رود به خواب دو چشم از خیال تو؟ هیهات		بود صبور دل اندر فراق تو؟ حاشاک

خواجه در بیت متن می‌گوید: نه تنها خیال یار را نمی‌توان دید بلکه دیدن این خیال در خواب هم ناممکن است. به عبارت دیگر، مبالغه در مبالغه است. (در بیت ۲ نیز شکلی مشابه را از این مبالغه دیدیم.)

۶. سلمان:

تا شدم دور ز خورشید جمالت چو هلال		اثر مهر توام روز به روز افزون شد

(دیوان ۱۰۱)

حافظ هم، درست مثل سلمان، «مهر» را با ایهام به محبّت و خورشید آورده است. همچنین حافظ پیش از این هم مضمون باریک شدن چون هلال بر اثر غم را داشت:

به یاد شخص نزارم که غرق خون دل است		هلال را به کنار افق کنید نگاه

(نیز برای نمونه‌هایی از همین مضمون، نک. ح ۴۰۸/۳.)

۷. احتمال: در قدیم معمولاً به معنی تحمل و فعل آن به معنی تحمل کردن به کار می‌رفت. این نگارنده در متون قدیم و از جمله حدود روزگار حافظ کمتر دیده است که «احتمال» به معنی امکان (چنان‌که امروز متداول است) به کار رفته باشد؛ بلعمی: «هرچند زنان و مهترانِ شما را دشنام دهند احتمال کنید.» (تاریخ بلعمی، طبع بهار ۱۸۷؛ نیز نک. فرهنگ تاریخی زبان فارسی، بخش اول، آ ـ ب، ذیل «احتمال» و «احتمال

کردن».) سعدی:

ترک احسان خواجه اولیٰ‌تر کِ‌آحتمال جفای بوّابان

(گلستان ۱۱۲)

او در غزلیاتش در تمامی موارد به همین معنی آورده است، همچون:

ولیک با همه عیب، احتمال یار عزیز کنند، چون نکنند احتمال هجرانش

(غ ۳۲۹)

(نیز نک. صدیقیان، فرهنگ بسامدی غزلیات سعدی، ذیل دو واژهٔ مذکور.) همچنین سعدی «محتمِل» (اسم فاعل آن) را هم به معنای تحمّل کننده و متحمِّل به کار برده: «محتمِل بار گران از بهر راحت دگران» (گلستان ۱۶۳) اما به همین صیغه و به معنی «ممکن» را بسیار کمتر سراغ دارم، که یک مورد آن از خود سعدی است: «محتمِل است این‌که یکی را از درویشان، نفْس امّاره مرادی طلب کند...» (گلستان ۱۶۵) نیز از هجویری: «کنون احتمال کند که آنک اندر رضاءِ خود به خود دید گفت: مقام است، و...» (کشف ۲۲۶) به هر حال در بیت حافظ به معنی تحمّل است و بس.

ت: شناسهٔ مفعولی (= تو را)

۱ رفتم به باغ صبحدمی تا چِنم گلی
آمد به گوش ناگهم آواز بلبلی

۲ مسکین چو من به عشق گلی گشته مبتلا
و اندر چمن فکنده ز فریاد غلغلی

۳ می‌گشتم اندر آن چمن و باغ دم‌به‌دم
می‌کردم اندر آن گل و بلبل تأمّلی

۴ گل یار حسن گشته و بلبل قرین عشق
این را تغیّری نه و آن را تبدّلی

۵ چون کرد در دلم اثر آواز عندلیب
گشتم چنانکه هیچ نماندم تحمّلی

۶ بس گل شکفته می‌شود این باغ را، ولی
کس بی‌بلای خار نچیده‌ست ازو گلی

۷ حافظ، مدار امید فرج زین مدارِ کون
دارد هزار عیب و ندارد تفضّلی

۱. م: (در: ناگهم) شناسهٔ اضافیِ مؤخّر واقع شده، متعلق به «گوش» (=گوشم)
صبحدمی تا چنم گلی: معتبرترین طبعها همین را دارند، اما انجوی: تا که بچینم سحر گلی، که ترجیحی ذوقی است و احتمالاً تحت تأثیر نسخه یا نسخه‌هایی که کاتبانشان شاید «چنم» را خوش نمی‌داشته و دست به این تغییر زده‌اند.
۴. عماد فقیه:

عشقم و حسنت، ایمن و فارغ   این ز تغیّر، وان ز تبدّل
(دیوان ۱۹۵)

عماد هم سخن از حسن و عشقِ بدون تغییر و تبدیل گفته، و یکی از این‌دو از دیگری گرفته است.
۵. گشتن: =شدن، با ایهامی به سَیر کردن و گشت زدن
۷. مدار: اصطلاحی نجومی و جغرافیایی (نک.ح ۲۴۸/۶.)

تفضّل: منّت نهادن و نیکی کردن بر کسی؛ صیغهٔ مبالغهٔ آن: مِفضال = بسیار نیکی کننده (لسان‌العرب)

فَرَج: کذا قزوینی؛ سایه، عیوضی، نیساری و برخی دیگر: فرح؛ به گمان من وقتی تفاوت بر سر یک نقطه بیشی و کمی است کمتر می‌توان به صورت قاطع اظهار نظر کرد، اما «فرج» (=گشایش) می‌تواند تضادّی با «مدار» (که معمولاً مسدود است یا به صورت دایره‌ای بسته تصوّر می‌شود) داشته باشد، ولی «فرح» فاقد چنین خاصیتی است.

کَون: قزوینی، انجوی، سایه و بیشتر طبعهای معتبر دیگر: چرخ؛ نیساری: کو، که بر پایهٔ قدیمترین نسخه (اصغر مهدوی ۸۲۱) است. عیوضی: کاو (که همان است.) اما خانلری نسخهٔ طوپقاپوسرای (۸۲۲) را ترجیح داده. مشکل «کو» این است که در آخر لختْ چندان خوش نمی‌افتد، و این بنده هم در حافظ به یاد نمی‌آورد که در جایی در آخر قرار گرفته باشد. «کون» هم از آن روی که کلّ عالم هستی، یعنی صنع الهی به تَبَع امر «کُن»، را در بر می‌گیرد، به فرض هم که ترک ادب دینی تلقی نشود، برای آنچه شاعر قصد بیانش را دارد قدری زیاد است. بنا بر این شاید «چرخ» هموارتر و کم‌اشکال‌تر باشد.



تقریباً تمامی غزل دارای بیان روایی است و در شرح گردش شاعر در یک باغ و مشاهدهٔ گل و بلبلی چون دو دلداده در حال گل گفتن و گل شنیدن، بی هیچ دگرگونی در احوال هیچ یک. نمی‌دانم آیا مقصود شاعر از بی‌تغیّر و تبدّل بودن عشق این‌دو بیان جاودانگی نفْس عشق است یا این‌که قصد طنز دارد و مثلاً می‌خواهد بگوید این‌دو خیال می‌کنند که به جاودانگی عشق رسیده‌اند چون به هر حال پژمردگی و خزان و هجرانی در پی خواهد آمد. باری، در پایان شعر، گلگشت شاعر هم به پایان می‌رسد، اما با یک نتیجه‌گیری ناگهانی و بدبینانه: این‌که در باغ جهانْ دولت بی‌خون دل ارزانی هیچ کس نمی‌شود، و اساساً چشم امیدی به چنین باغی (جهانی) که بدی در آن بر نیکی چیره است نمی‌توان داشت. بدین‌سان اگر آن سیر و گشت شاعر را امری صرفاً ذهنی یا تخیّلی بدانیم شاید بیراه نگفته‌ایم، زیرا آن صفا و عشق‌ورزی، عملاً به یک نتیجه‌گیری آشکارا منفی انجامیده، و عجالتاً در این شعر، واقعیت از نظر شاعر همین است که در کلام آخر یا جان کلام مندرج است. و اما پیشتر اشعاری متعدد از

خواجه در باب مسألهٔ شُرور در جهان دیده‌ایم و اعتقاد شاعر به نظام احسن، مثلاً:

حافظ، از باد خزان در چمن دهر مرنج — فکر معقول بفرما، گل بی خار کجاست؟

درین چمن، گلِ بی خار کس نچید، آری — چراغ مصطفوی با شرار بولهبیست

هیچ یک از اینها بدبینانه نیست، همچنان‌که خود می‌گوید: «فکر معقول بفرما». نیز به یاد داریم که همین باغ جهان را برای انسان جایی دانست که باید به دست مردم چشم از روی یار گل چید. (۳۸۵/۶) اما بسی فرق است میان اینها و شعر حاضر. معمولاً عادت کرده‌ایم (یا برخی حافظ‌پژوهان سعی کرده‌اند ما را عادت دهند) به این‌که بگوییم باید میان اصل تفکرات حافظ و آنچه تجلیات احوال و عواطف متغیر اوست فرق نهاد (نظر استاد زنده‌یاد منوچهر مرتضوی) یعنی لابد آن ابیات را باید اصل اندیشه یا نظرگاه فلسفی او انگاشت، و شعر حاضر را مثلاً از باب احوال متغیر یا گذرا. آیا شما، خوانندهٔ عزیز، می‌توانید این‌دو را با خیال راحت و دلِ فارغ از تردید از هم جدا کنید و شعر حاضر را محصول تفکّر شاعر (ولو به طور موقّت) ندانید؟ من (چنان‌که در جای خود گفته‌ام) قبول دارم که بسیاری از برداشتهای شاعر برخاسته از احوال و احساسات طبعاً متغیر و تابع دگرگونیهای طبیعی زندگی است، اما دربارهٔ شماری دیگر نمی‌توانم کاملاً با این بزرگواران همداستان باشم. (نک. ج ۱، ۳۵۰ به بعد.) در باب شعر حاضر هم نمی‌توانم خود را قانع کنم به این‌که زادهٔ اندیشهٔ شاعر دربارهٔ جهان نیست. او، هم خوشبینی عارفانه دارد و هم بدبینی بوالعلاوار یا خیام‌گونه. مشکل بیشتر از ناحیهٔ پژوهندگانی است که، خواه به سائقهٔ تنزّه‌گرایی در باب حافظ و خواه هر چیز دیگر، زیاده قصد یکسره و یکسویه فرانمودن او و ساختن یک نظام فکری و نظریِ کاملاً استوار و بی‌خلل از او، آن هم بر اساس چیزی به نام شعر، دارند، و قضا را راه سالمتر را هم نمی‌پذیرند، یعنی پذیرش او آنچنان‌که هست، یا آنچنان‌که به عنوان یک شاعر باید باشد، و این‌که این «بت عیار هر لحظه به شکلی برمی‌آید». این را بارها گفته‌ام و بار دگر می‌گویم. مشکل از کوششی نامشکور برای فیلسوف کامل، عارفِ واصِل، عالم جامع و... جلوه دادن اوست. سرانجام، شاید هم راه گریز از چنین مشکلی این باشد که این شعر و امثال آن را در شمار گلایه‌های ساده و سطحی یا کلّی و البته متداول انسانها از کار و بار جهان بدانیم، همین و بس.

۱ این خرقه که من دارم، در رهن شراب اَولیٰ
ویــن دفــتر بــی‌معنی، غــرق مــی نــاب اَولیٰ

۲ چون عمر تبه کردم، چندان‌که نگه کردم
در کـــنج خـــرابـــاتی، افـــتاده خـراب اولی

۳ چون مصلحت‌اندیشی، دور است ز درویشی
هــم سـینه پـرآتش بـه، هـم دیـده پـرآب اولی

۴ من حال دل زاهد، با خلق نـخواهـم گـفت
کـاین قـصّه اگـر گـویم، بـا چـنگ و رَبـاب اولی

۵ تا بی‌سر و پا باشد، اوضاع فلک زین دست
در ســـر هـــوس ســاقی، در دست شـراب اولی

۶ از هـــمچو تـــو دلداری، دل بـرنکَنم، آری
چـــون تـــاب کشـــم، بـــاری، زان زلفِ بـتاب اولی

۷ چون پیر شدی، حـافظ، از مـیکده بـیرون آ
رنـــدیّ و هـــوسناکـــی، در عـــهد شَـباب اولی

۱. ناصر بخارایی:

جـامهٔ نـاصر شـوریده بـه جـامی دادنـد دفترش رهن رباب و دف و نایی کـردند
(دیوان ۲۶۶)

دفتر بی‌معنی: دفتر شعر شاعر (همچنان‌که در بیت ناصر هم آمده است.) دفتر، به طور کلّی نمادی است از علوم مرسوم. دفتر شعر هم اگر از مایهٔ عشق و معرفت تهی باشد، در همین شمار است و می‌باید غرق باده و سرمستی شود تا معنی بیابد.

۲. به احتمال متأثر از خواجوست:

بر سر کوی خرابات، خراب اولی‌تر زانک از بهر خرابی به خرابات آیند
(دیوان ۴۳۰)

ناصر:

خرقه بر آتش و سجّاده بر آب اندازم خویشتن را به خرابات خراب اندازم

خود خواجه:... در جای خراب هم خراب اولی‌تر (دیوان ۲، ۱۱۰۰)

۳. مصلحت‌اندیشی هم از مردودهای همیشگی غزل است؛ عماد فقیه:

پیش از این چشم دلم راه صلاحی می‌دید   خاک بر چشم دل مصلحت‌اندیش زدند

(دیوان ۱۳۲)

خود حافظ:

رند عالمسوز را با مصلحت‌بینی چه کار؟   کار ملک است آن‌که تدبیر و تأمّل بایدش

پرآتش به: کذا نیساری، و قدیمترین نسخ (دفتر دگرسانیها ۱۵۰۲،۲) قزوینی: پر از آتش

۴. حال دل زاهد: آیا مراد میل به فسق و مثلاً باده‌نوشی است؟ یا می‌خواهد بگوید: صد کار کنی که مَی غلام است آن را؟ یا...؟ نمی‌دانم، و بهتر است بگوییم: چرا باید بدانم؟ وقتی شاعرْ خود می‌گوید «نخواهم گفت» من و امثال من چرا باید به اصطلاح از پاپ کاتولیک‌تر شویم و اصرار بر معنی کردن به شیوهٔ سنّتی داشته باشیم؟ هرچند آنچه گفتیم یا معانی محتملِ دیگر بنا به پیشینه‌های شعر حافظ و به طور کلی بر مبنای سخنان شعرا دربارهٔ زاهد قابل تصوّر است، لیکن شاعر در اینجا و به هر دلیلی تصمیم گرفته به چیزی تصریح نکند؛ چرا ما باید به‌رغم خواست او عمل کنیم؟ پرسش بسیار مهم این است: چرا باید با شعر سمبولیک هم همان معامله‌ای را بکنیم که با غیر آن؟ اگر به یاد داشته باشید من در چند مورد به شیوه‌ای ویژه در حافظ پرداخته‌ام، و آن این‌که مثل همین مورد می‌گوید «نمی‌گویم» یا «گفتنی نیست» و امثال اینها، ولی در حقیقت نه تنها حرف خود را زده بلکه بسی بیش از آن را نیز به مدد همین شیوهٔ اجمال و اشارت (تعبیر قدما از همین سمبولیسم یا نمادگرایی امروزین) به خواننده القا کرده است. (برای نمونه، نک. ح ۲۸۰/۴.) به گمان من این را هم باید در چهارچوب همین شیوهٔ بیانی ارزیابی و تحلیل کرد. آری، شاعر با همین مجمل و سربسته گفتن، ذهن خواننده را با طیفی از گمانهای گوناگون روبه‌رو می‌کند. حال اگر ما بیاییم و با معنی کردن‌های کذایی به این یا آن شق تصریح کنیم، حتی در صورت طرح معانی متعدد، مطمئن باشیم که به هر حال حدّ و حدودی معیّن برای کلیتی نامشخّص قایل شده‌ایم، یعنی چیزی که اساساً با اصول و اهداف شعر سمبولیک مغایر است.

باری، حافظ با این بیت ظاهراً می‌خواهد این مطلب را القا کند که: من اهل پرده‌دری نیستم (شاید برخلاف روش اهل زهد) و چیزی را از نیات حقیقی زاهد افشا نمی‌کنم، اما اگر تصمیم بگیرم قضایا را بازگو کنم، به آشکارترین گونهٔ ممکن عمل خواهم کرد و به اصطلاح همهٔ پته‌ها را روی آب خواهم انداخت. حدّ وسط

ندارد، یا سکوت کامل و یا افشای تمام، و به بانگ بلند. آیا این شیوه، به دلایلی که ذکر شد، بسی مؤثّرتر و جامعتر از هرگونه تصریح و ایضاحی نیست؟ و آیا بسی بیشتر آبروی زاهد را نخواهد برد؟ و سرانجام آیا ما در صورت معنی کردن یک امر توضیح‌ناپذیر به تعبیری به نجات زاهد از شرّ برخی مسایل محتمل برنخاسته‌ایم؟

با چنگ و رباب: تعبیری است به طور کلّی بر حول بازگویی امور و احوال پوشیده به شدیدترین و آشکاراترین وجه، که اَشکال متنوّع دارد. (برای نمونه، نک. «به‌بانگ چنگ» در: ح ۴۲/۱، و «به چنگ و دف زدن»: ح ۲۹۰/۶.)

حال دل زاهد: قزوینی و سایه: حالت زاهد را؛ نیساری و قدیمترین نسخ مثل خانلری (نیساری، همان ۱۵۰۳) وانگهی، «حالت زاهد» اگر به معنی معروف یعنی وضع و هیأت ظاهر باشد قابل دیدن برای همگان است و نیاز به افشا ندارد، مگر این‌که «حالت» به معنی مصطلح در ادب تصوّف به کار رفته باشد، یعنی حالات و حرکات و سکناتِ ناشی از سماع و سرمستی. (نک. «حالت» در: ح ۳۶۵/۶.) در این صورت نه تنها موجه بلکه مطلوب نیز هست، اگرچه باز «حال دل» به دلایل پیشگفته از نظر مفهومی نیز رجحان دارد.

۵. بیا، که وضع فلک را چنان‌که من دیدم گر امتحان بکنی، مَی خوری و غم نخَوری

بی‌سروپایی فلک: در تعبیری شاعرانه، و گاه طنزی، هر چیز گِرد یا گوی‌مانند را «بی‌سروپا»، «سرگردان» و غیره می‌خواندند، مثل ماه، خورشید، گوی چوگان، فلک یا چرخ و غیره، چنان‌که حافظ مثلاً ماه را بی‌سروپا می‌خواند:

عارضش را به مَثَل ماه فلک نتوان گفت نسبت یار به هر بی‌سروپا نتوان کرد

(نک. ح ۱۳۳/۴.)

دست: (لخت اول) = نوع، گونه، سنخ، که ایهام تناسب با «سر» و «پا» دارد، و نیز جناس تام با «دست» (لخت دوم).

۶. تاب: ایهام میان چین یا شکن زلف و رنج و ناراحتی؛ بتاب: (صفت) = دارای چین و شکن؛ تاب در لخت اول و دوم هم با هم جناس تام دارند. (نک. «تاب» در: ح ۱/۲.)

باری: اینجا = دست‌کم، عجالتاً و امثال اینها

۷. رندی و عشرت شباب:

خانه بی‌تشویش و ساقی یار و مطرب نکته‌گوی

موسم عیش است و دَور ساغر و عهد شباب

حافظ چه شد ار عاشق و رند است و نظرباز؟ بس طـور عـجب لازم ایّـام شـباب است



حافظ‌پژوهان (به‌ویژه تاریخگرا) این غزل را به استناد بـیتهای ۲ و ۷ مـربوط بـه روزگار پیری او می‌دانند. (از جمله دستغیب، حافظ‌شناخت ۲،۸۰۵_۸۰۶)

شعری است با لحن شاد، چـون بسـیاری از اشـعار دیگـر او دارای روح اغـتنام فرصت سبز عشرت و ادراک بقیّت ایام عمر، هرچند در آخر به خود توصیه به ترک میکده می‌کند.

برش چهارپاره، همراه با وزنی تند و ضربی به آن حـالتی طـرب‌انگـیز بـخشیده. برخی پاره‌ها مثل مسمّطهای مربع دارای قافیهٔ داخلی هم هستند، در بیتهای ۲ و ۳ در دو پارهٔ نخست و در بیت ۶ در سه پاره قافیه آمده است. در باب ردیف و قافیه‌بندی، با آن‌که چندان ساده نیست، شاعر آنچنان راحت و طبیعی حرف مـی‌زند و آنـچنان بـر مرکبِ رهوار وزن می‌تازد که گمان نمی‌کنم خواننده هم کمترین احساس ثـقلی در خواتم ابیات، و حتی در این «اولیٰ»ی نسبتاً ثقیل در پارسی بکند.

۱ زان میِ عشق کز او پخته شود هر خامی
گرچه ماه رمَضان است، بیاور جامی

۲ روزها رفت که دست من مسکین نگرفت
ساق شمشادقدی، ساعد سیم‌اندامی

۳ روزه، هرچند که مهمان عزیز است، ای دل
صحبتش موهبتی دان و شدن اِنعامی

۴ مرغ زیرک به درِ خانقَه اکنون نپرد
که نهاده‌ست به هر مجلس وعظی دامی

۵ گله از زاهد بدخو نکنم، رسم این است
که چو صبحی بدمد، در پی‌اش افتد شامی

۶ یار من گر بخرامد به تماشای چمن
برسانش ز من، ای پیک صبا، پیغامی

۷ آن حریفی که شب و روز می صاف کشد
بود آیا که کند یاد ز دُردآشامی؟

۸ حافظا، گر ندهد دادِ دلت آصَف عهد
کامْ دشوار به دست آوری از خودکامی

۱. به احتمال قوی متأثر از سعدی است:

بسیار سفر باید تا پخته شود خامی　　صوفی نشود صافی تا درنکشد جامی
(غ ۵۹۷)

باده‌نوشی در رمضان: پیشتر دیدیم:

زان باده که در مصطبهٔ عشق فروشند　　ما را دو سه ساغر بده و گو رمضان باش

البته می‌بینیم که خواجه در هردو مورد از می عشق سخن گفته، که نوشیدنش در ماه صیام نیکو هم هست. بدون چنین قیدی طبعاً جرأت تفوّه به این سخن در چنان جامعه‌ای وجود نداشته، اگرچه برخی هم گفته‌اند. (دربارهٔ این مضمون، نک. ح ۲۶۷/۲.)

۲. دست گرفتن: احتمالاً با ایهام: الف. دست‌گیری و مدد کردن؛ ب. عاید شدن (چنان‌که گفته می‌شود: چیزی دستم را نگرفت، البته اگر به این معنی در آن زمان به کار رفته باشد.) جنبهٔ بدیعیِ بیت، گذشته از این، بر پایهٔ تناسب دست، ساق، ساعد و اندام قرار دارد.

ساق: قزوینی: زلف؛ نیساری نیز همین را ترجیح داده. در مورد ضبط و ثبت نسخ در خانلری، چنین برمی‌آید که اقدم نسخ ایشان نسخهٔ اصغر مهدوی (۸۲۱) «ساق» داشته و نسخ بعدی ایشان (طوپقاپوسرای ۸۲۲، سبزپوش ۸۲۴ و خلخالی ۸۲۷) «زلف» دارند. در این مورد اولاً معلوم بنده نشد که چرا استاد نسخهٔ «ز» (عزّت قویون اوغلو، به حدس ایشان متعلق به نیمهٔ سده نهم) را در صدر نسخ قرار داده‌اند، حال آن‌که نسخ یاد شده بر آن تقدم تاریخی دارند. این در حالی است که مطابق عرف تصحیح متن، از میان دو نسخه که یکی مورّخ و دیگری بی‌تاریخ لیکن به حدس در حدود همان تاریخ برآورد شود همیشه نسخهٔ مورّخ را مقدّم می‌شمارند، چه رسد به نسخهٔ «ز» که به فرض صحت تاریخ تقریبیِ یاد شده نیز قابل مقایسه با نسخه‌های تاریخدار ایشان نیست. ثانیاً چرا در چنین شرایطی به ضبط نسخ معتبر بعدی (زلف) التفاتی نفرموده‌اند، زیرا «ساق» در این مورد دارای اشکال معنایی (قبح ساق به دست گرفتن) است، و شعر جدّی جای آن نیست. دست را معمولاً می‌توانسته‌اند به زلف کشند یا ساعد را با آن بگیرند یا در نهایت آن را در گردن حمایل کنند، ولی ساق...؟ پیداست شعر حافظ، هر قدر طنزآمیز هم باشد، با طنز یا هزل از شمار سخن عبید (با وجود نبوغ مسلّم وی در ژانر ویژهٔ وی) فرق دارد و معمولاً کار را به چنین جاهایی نمی‌کشاند و تعابیری چون سیم‌ساق یا سیمین‌ساق را تنها به صورت صفت به کار می‌برد و بس. به هر حال «زلف» در اینجا برتری بی‌گفتگو بر «ساق» (جز در مورد واج «س» در تناسب با سین‌های دیگر) دارد، و اعتبار نسخ حاوی آن نیز مؤید آن است.

۳. با بهره‌گیری از این مَثَل:

میهمان سخت عزیز است، ولیکن چو نفَس   خفقان آرد اگر آید و بیرون نرود

(دهخدا، امثال و حکم ۴، ۱۷۷۹)

نیز: مهمان تا سه روز عزیز است. (همان ۱۷۶۳)

این‌که چیزی، هم خودش موهبت باشد و هم رفتنش، بی‌شباهت به پارادوکس نیست. البته در مورد گزارهٔ دوم می‌توان آن را چنین توجیه کرد که رفتن ماه روزه، خود به منزلهٔ توفیقی است که از طاعات در این ماه دست داده است. به هر حال طنز بیت

ناشی از مثل مذکور و بیانی رندانه است.

۴. این‌که مجلس وعظْ دامی برای صید خلق است مضمونی قدیمی است؛ سنایی:

زاهـــدان را ز بـــرای زه و زه　　«قل هو الله احد» دام و دم است

(دیوان ۸۲)

در ۴۵۹/۳ هم نظیر آن آمده است.

۵. زاهد بدخو: دربارهٔ این بدخویی و ترشرویی و علل آن پیشتر سخن گفته‌ام. (نک. «عبوس زهد» در: ح ۳۷۲/۲.)

افتادن: به دو معنی: روانه شدن (در دنبال کسی) و اتفاق افتادن

شام: استعاره است، هم از ظاهر تیره و گرفته و شب‌وار زاهد، و هم تیرگی درونی او. «صبح» را هم در برابر آن می‌توان نمادی از هرگونه عامل روشنی و امید دانست، و یا اگر بخواهیم غلظت بیشتری به آن بدهیم می‌توان گفت که دین اسلام چون صبحی انگاشته شده که قهراً شبی تاریک (وجود زاهد) هم در پی آن خواهد آمد. به هر حال دین اسلام هم میانه‌ای با زهد عبوس ندارد.

۶. تماشا: اینجا پیداست به معنی گشت و گذار است. (نک. «تماشا» در: ح ۳۴/۱.) موضوع پیغام در بیت بعد آمده است.

۷. دُردآشام: نمادی است از رندان فروتن، عاشقان خاکسار، اهل فقر عارفانه و ترک علایق و مصالح اینجهانی، چنان‌که جلوه‌هایی متعدد را از آن در حافظ دیده‌ایم؛ عماد فقیه:

گر حریف ما شدی، جام مذلّت نوش کن　　گو: میادر میکده رندی که دردآشام نیست

(دیوان ۹۰)



شعر بیشتر بر پایهٔ بنمایه‌های دینی و شرعی است: رمضان، بی‌بهرگی از اختلاط با شمشادقدان و سیم‌اندامان، روزه، آمدن و رفتن آن، خانقاه و بساط وعظ، که بازار آن در این ماه طبعاً گرم است، و زاهد بدخو.

قضا را غزل ۲۶۷ هم، که در آن سخن از باده‌نوشی در رمضان است، مختوم به مدح آصَف (وزیر وقت) است:... گو در نظر آصف جمشیدمکان باش

۱ کـه بـرد بـه‌نزد شـاهان ز مـن گـدا پـیامی
کـه: بـه‌بزم دُردنـوشان دو هـزار جـم بـه جـامی؟

۲ اگر آن شراب خام است و گر این حریف پخته
بـه هـزار بـاره بـهتر ز هـزار پـخته خـامی

۳ ز رهـم میفکن، ای شیخ، بـه دانـه‌های تـسبیح
کـه چـو مـرغْ زیـرک افـتد، نـفتد بـه هـیچ دامـی

۴ شـده‌ام خـراب و بـدنام و هـنوز امـیدوارم
کـه بـه هـمّت عـزیزان بـرسم بـه نـیکنامی

۵ تو که کـیمیافروشی، نـظری بـه‌قلب مـا کـن
کـه بـضاعتی نـداریـم و فکـنده‌ایـم دامـی

۶ به‌کجا برم شکایت، به‌که گویم ایـن حکـایت
کـه لبت حـیات مـا بـود و نـداشـتی دوامـی؟

۷ عجب از وفـای جـانان، کـه تـفقّدی نـفرمود
نـه بـه نـامه‌ای پـیامی، نـه بـه خـامه‌ای سـلامی

۸ سرِ خدمت تو دارم، بخرم به‌لطف و مفْروش
کـه چـو بـنده کـمتر افـتد بـه مـبارکی غـلامی

۹ بگُشـای تـیر مـژگان و بـریز خـون حـافظ
کـه چـنین کشـنده‌ای را نکـند کس انـتقامی

۱. جم ـ جام: این دو واژه، گذشته از ترکیب «جام جم»، بارها در اشعار به صورت جناس وسط با هم آمده‌اند، که در حافظ نیز چنین است، مثل:

آن کس که به دست جام دارد　　سـلطانی جـم مـدام دارد

ای‌کـه در کـوی خـرابـات مـقامی داری　　جم وقت خودی ار دست به جامی داری

بـزم دُردنـوشان: قـزوینی، سـایه، نـیساری، و شـماری دیگـر از چـاپها: کـوی می‌فروشان؛ برخی جـانب ضـبط اخـیر را گـرفته‌انـد، هـمچون مـحجوب، کـه «بـزم دردنوشان» را آسیب رساننده به بلندی شعر می‌داند. (دربارهٔ حافظ به سعی سـایه...)،

کلک، ش ۶۰، ص ۳۰۷.) این بنده نمی‌داند چرا وجه مذکور به بلندی بیت لطمه می‌زند؟ مگر خالی از لطف است؟ توجه داشته باشیم که حافظ «جم» را با «بزم» آورده: عمرتان باد و مراد، ای ساقیان بزم جم... (۱۲/۹) یک جا هم «مجلس» را بدل از «بزم» قرار داده است: ای جرعه‌نوش مجلس جم، سینه پاک دار... (۴۰۵/۳) اگرچه معمولاً محتشمان از بزم برخوردارند، ولی این احتمال را هم باید داد که شاعر به عمد خواسته باشد بساط محقّر دردنوشان را در برابر جم بزرگ بگذارد و آن را هم بزم، بزمی سرشار از صفا، نام نهد. در هر حال، این‌گونه داوریها بیشتر شخصی و ذوقی، و گاه غیرجامع، است. اگر استاد محجوب مثلاً از این زاویه بر خانلری خرده می‌گرفت که چرا ضبط نسخهٔ اقدم خود (ایاصوفیه ۸۱۳) را که «کوی می‌فروشان» دارد (مطابق روش غالب ایشان) اختیار نکرده، بحث جنبه‌ای علمی‌تر می‌یافت و وارد حوزهٔ روش‌شناختی در تصحیح متن می‌شد، و نه صرفاً یک مقولهٔ سلیقه‌ای. میان این دو شیوهٔ بحث و ارزش آنها فرق بسیار هست. ضمناً خانلری در لخت اول هم ضبط نسخهٔ مذکور (بزم شاهان) را نپسندیده و «نزد شاهان» را جایگزین آن کرده (که البته پذیرفتنی‌تر است). در لخت دوم، «کوی می‌فروشان» هم، به‌رغم آنچه گفتیم، ضبطی است موجه، و چنان‌که دیدیم قدیمتر هم. با توجه به وضع نسخ، هیچ بعید نیست که تغییرها از جانب خود شاعر بوده باشد.

۲. خام: در مورد شراب، مطلوب همین است. (نیز نک. ح ۱۴۶/۶.)

خام ـ پخته: دارای ایهام تضاد، همچنان‌که در بیتی که بدان ارجاع شد نیز نظیر آن هست.

اگر آن شراب...: خانلری ضبط نسخهٔ اقدم پیشگفته را اختیار کرده. عیوضی هم همین را. اما قزوینی، سایه، نیساری، و در مجموعْ بیشتر طبعها به عکس، به ترتیب «این» و «آن» دارند. ضمناً قزوینی و سایه «و» ندارند، که از این نظر در اقلیت‌اند، چه در بیشتر چاپها هست، و به‌گمان من کمبود آن محسوس است.

باره: اینجا هم خانلری همان نسخهٔ اقدم را ترجیح داده، اما بیشتر طبعها «بار» دارند. آیا موجب یا توجیه مشخصی برای «باره» هست؟ و آیا همین افزونی «ه» اثر منفی در بیت نگذارده است؟

۳. افتد: = باشد، با ایهام تضاد با «نفتد» (= سقوط نکند)

دام نهادن با دانه‌های تسبیح: مضمونی است قدیمی. سیف اسفرنگی دانه‌های تسبیح را خرمهره می‌خواند، که با آن هم در بازی حقه و مهره (نک. ح ۱۲۹/۱)

تماشاگران را می‌فریفتند (ضمن ایهام در جزءِ اول این واژه به بینندگان جاهل این بازی):

سُبحهٔ سالوسیان زرق را خرمهره دان — قصّهٔ هاروتیان زهد را افسانه گیر

(دیوان ۶۳۱)

عبید:

ذکر سجّاده و تسبیح رهاکن چو عبید — نشوی صید بدین دانه، بنه دامی چند

(کلیات ۷۱)

(بنه = رها کن)

حافظ در غزل قبلی، مجلس وعظ را دام خوانده. (۴۵۸/۴) در بیت حاضر، دانه‌های تسبیح بر آن افزوده شده است.

نیساری بیت را اضافه بر متن دانسته؛ در بعضی از قدیمترین نسخ هم نیامده است، مثل بریتیش میوزیم ۴ـ۸۱۳، حیدرآباد ۸۱۸، طوپقاپوی ۸۲۲. اما خلخالی ۸۲۷ آن را دارد. (نک. دفتر دگرسانیها ۲،۱۵۰۸.) تکرار قافیه هم (گرچه در حافظ فراوان است) در این مورد بر تردید در باب اصالت آن می‌افزاید. ضمناً حافظ در دیگر مواردی که سخن از دام‌گذاری زاهد گفته «دانه‌های تسبیح» را بر آن نیفزوده. به گمان من قدری سطح کلام را هم پایین می‌آورد، زیرا در شعر سمبولیک، وقتی فقط «دام» گفته شود، میدانی وسیعتر از معانی و تصورات بر حول آن (از جمله تسبیح) در ذهن خواننده پدید می‌آید، و لذا لزومی به این حدّ از تصریح و تعیین یا تحدید معنی نیست، اگرچه شاعران حدود عصر او کم مضمون با تسبیح و دانه‌هایش نساخته‌اند.

۴. خراب: ایهام میان مست مفرط و ویران و تباه؛ گذشته از معنای اول (که در حافظ فراوان است) معنای دوم هم در چند بیت او دیده می‌شود، مثل:

فغان، که در طلب گنجنامهٔ مقصود — شدم خراب جهانی ز غم تمام و نشد

بیت متن طنزآمیز است: آدم نیکنام آن قدر کم است که باید عزیزان شاعر به او یاری دهند تا شاید به یک نیکنام برسد. («ی» را، هم می‌توان نکره گرفت، و هم وحدت.)

۵. قلب: ایهام متداول میان دل و سکّه یا زرِ ناروان و تقلّبی، مثلاً در این بیت او:

زانجا که پرده‌پوشی عفو کریم تست — بر قلب ما ببخش، که نقدیست کم‌عیار

(نیز نک. ح ۵۰/۴.)

۶. لب: بارها آن را به صورت نمادی از حیاتبخشی و نیروزایی دیده‌ایم. (نک. ح ۳۴/۸.)

نداشتی دوامی: احتمالاً ایهامی ساختاری دارد: الف. («ی» در این شق، شناسهٔ مخاطب) = تو دوامی یا تداومی در حیات بخشیدن به ما از لب خود نداشتی. ب. («ی» در آخر ماضی) = لب تو تداومی در این امر نداشت.

۷. تفقّد فرمودن (کردن): = بازپرسیدن به لطف (نک. ح ۴/۲.)

تفقّدی: قزوینی: عنایتی؛ قدیمترین نسخ: تفقّدی (نک. نیساری، پیشین ۱۵۰۹.)

۸. خرید و فروش غلام و برده: در آن روزگار کاری بس ظریف و محتاج علم و فراست بسیار (به قول امروزیان: تخصّصی) بوده، تا آنجا که مثلاً عنصرالمعالی تمامی باب بیست و سوم کتاب خود را با عنوان «در برده خریدن» به آن اختصاص داده است. او می‌گوید: «برده خریدن و علم آن از جملهٔ فیلسوفی است [...] و صعب‌تر آن شناختن آدمی است.» (قابوسنامه ۱۱۱) وی با دقت و تفصیل تمام به ویژگیهای برونی و درونی بردگان، انواع آنان، شروط و جزئیات این فن پرداخته، که از این لحاظ از منابع مهم در این زمینه است.

مبارکی: با ایهام به «مبارک»، از نامهای غلامان در قدیم؛ نظیر آن:

تا شدم حلقه‌بگوشِ درِ میخانهٔ عشق　　　هردم آید غمی از نو به مبارکبادم

(نک. ح ۳۱۰/۷.)

۹. انتقام کردن: امروز: انتقام گرفتن یا کشیدن؛ از وجوه خاص افعال در حافظ است؛ ناصرخسرو:

سفیه را به سفاهت جواب بازمده　　　ز بی‌وفا به وفا انتقام باید کرد

(دیوان ۱۵۸)

سعدی:

هزار زخم پیاپی گر اتّفاق افتد　　　ز دست دوست نشاید که انتقام کنند

(دیوان ۲۵۱)

نیز نزدیک به این مضمون، نظامی: بی‌دیت است آن‌که تو خون ریزی‌اش... (مخزن ۱۰) و سعدی:... بر خون که دلارام بریزد، دیتی نیست (غ ۱۴، بخش مواعظ)

۱ اَتَتْ رَوائِحُ رَنْدِ اَلحِمیٰ و زادَ غَرامی
فِدای خاک درِ دوست باد جان گرامی

۲ پیام دوست شنیدن سعادت است و سلامت
مَنِ المُبلِّغُ عَنّی اِلیٰ سُعاد سَلامی

۳ بیا به شام غریبان و آب دیدهٔ من بین
به‌سان بادهٔ صافی در آبگینهٔ شامی

۴ اِذا تَغَرَّدَ عَن ذِی اَلاَراکِ طائِرُ خَیرٍ
فَلاتَفَرَّدَ عَن رَوْضِها اَنِینُ حَمامی

۵ بسی نماند که روز فِراق یار سر آید
رَاَیْتُ مِن هَضَباتِ اَلحِمیٰ قِبابَ خِیامِ

۶ خوشا دمی که درآییّ و گویمت به‌سلامت:
قَدِمْتَ خَیرَ قُدُومٍ، نَزَلْتَ خَیرَ مَقامِ

۷ بَعِدْتُ مِنک و قَدْ صِرْتُ ذائِباً کَهِلالٍ
اگرچه روی چو ماهت ندیده‌ام به تمامی

۸ و اِنْ دُعِیْتُ بِخُلدٍ وصِرْتُ ناقِضَ عَهدٍ
فَما تَطَیَّبَ نَفْسِی وَ مَا اَسْتَطابَ مَنَامی

۹ امید هست که زودت به‌بخت نیک ببینم
تو شاد گشته به‌فرماندهیّ و من به‌غلامی

۱۰ چو سِلک دُرّ خوشاب است شعر نغز تو، حافظ
که گاه لطف سَبَق می‌بَرد ز نظم نظامی

۱. ز مَرغزارش چون بوی مورد زد به مشام   فزود شوق دل دردمند بی‌آرام

(رَند را به معنی عود نیز گفته‌اند. نک. توضیح واژه. در صورت تمایل می‌توان «عود» را به جای «مورد» گذارد.)

عماد فقیه:

علیٰ منازل سلمیٰ تحیّتی و سلامی   هناکَ روضةُ انسی و تلک دارُ سلامِ

(دیوان ۲۹۴)

(در متن: سلامی) دو غزل شباهتهایی با هم دارند، که نشان می‌دهد یکی از این‌دو از دیگری اثر پذیرفته، مثلاً عماد گفته است:... بیا، که در قدمت افکنیم جان گرامی.

رَنْد: گیاهی خوشبو از گیاهان بادیه (صحاح) آس (= مورد) عود نیز گفته‌اند، که از آن بَخور سازند. گیاهی است با بوی خوش که چون مسواک به کار برند. بزرگ هم نیست. دانهٔ آن را غار می‌خوانند. واحد آن «رَندَة» است. (لسان‌العرب)

حِمیٰ: مرتع یا مرغزار حفاظت شده، در سنّت شعر موسوم به جاهلی، مکان محبوبِ اکنون غایب (نک. ح ۲۹۶/۱۰.)

غَرام: آنچه ملازم عذاب و شرّ دایم است، و بلا و محبت و عشق و آنچه نتوان از آن رهید. رجلٌ مُغْرَم = حریص به عشق زنان و غیر آنان؛ و فُلانٌ مغرَمٌ بکذا، یعنی مبتلا به آن (لسان‌العرب) شیفتگی و آزمندی (منتهی‌الارب) به عشقی از این دست در اصطلاح «الحُبُّ الغرامیّ» می‌گویند، که معنایی قریب به «الحبُّ العُذریّ» دارد. (نک. ج ۱، زیر عنوان «حالی اسیر عشق جوانان مهوش» ۱۶۲ـ۱۷۱.) منسوب به مجنون:

اَلا فی سَبیلِ الحُبِّ ما قَد لَقِیتُهُ　　　غَراماً بِـهِ اَحـیا و مِـنْهُ اَذوبُ

(دیوان مجنون لیلی 30)

(هان، در راه عشق، آنچه دیدم / شیفتگیی است که بدان زنده و از آن آب می‌شوم.)

۲. که می‌رساند از من سوی سُعاد سلام؟

سُعاد: از اسامی زنان، از عرایس شعر تازی؛ با وجود جستجو، شخص خاصی به عنوان عاشق او (آنچنان‌که در مورد عرایس زوج می‌بینیم) یافت نشد. از عصر جاهلی به این سو، آن‌قدر نام او در اشعار آمده که شماری بر آن متصوّر نیست. در الأغانی روایتی هست که وقتی ولید بن یزید از حمّاد راویه (۹۵ـ۱۵۵ هـ.، نخستین جامع معلّقات) می‌پرسد: چه‌قدر شعر از بر داری؟ می‌گوید: هفتصد قصیده روایت می‌کنم که مطلع آنها با «بانَتْ سُعاد» شروع می‌شود. (مشایخ فریدنی، برگزیدهٔ الاغانی ۶۵۳،۱) البته در الفهرست ابن‌ندیم فصلی هست دربارهٔ عشاق و معاشیق آنها، که در آن نامی از سعاد دیده نمی‌شود. به نمونه‌هایی از اشعار حاوی این نام بنگریم؛ امرؤالقیس:

لَعَمْری لَقَد بانَتْ بِحاجةٍ ذِی‌هَویً　　　سُعادُ وَ راعَتْ بِالفِراقِ مُرَوَّعا

(دیوان ۱۳۵)

اعشی قیس:

بانَتْ سعادُ و اَمسی حَبلها اَنقطعا　　　وَ اَحْتَلَّتِ الغَمْرَ فَالجَدَّیْنِ فَالفَرَعا

(دیوان ۲۲۰)

کعب بن زهیر (شاعر مُخَضرم):

بـانتْ سـعادُ فـقلبیَ آلیـومَ مَـتبولُ مُتَیَّمٌ اِثْرَها لَم یُجزَ [یا: یُفْدَ] مَکبولُ

(شرح دیوان کعب بن زهیر ۶)

نیز در شعر عرفانی، ابن‌فارض:

ما شَمِمْتُ البَشامَ اِلّا وَ اَهْدیٰ لِـفؤادی تَـحِیَّةً مِـن سُـعادِ

(دیوان ابن الفارض 84)

(نبوییدم درخت [خوشبوی] بشام را مگر آن‌که هدیه داد / به قلب من درودی را از سعاد.)

به همین سان در اشعار ملمع شعرای ما سعاد نیز چون سلمیٰ، عفرا و غیره چـون نمادی از عشق و آرزوی وصال آمده است.

۳. شام غریبان: این ترکیب دو بار دیگر در حافظ آمده: گفتم: ای شام غریبان طرّهٔ شبرنگ تو... (۱۵/۷) و: نماز شام غریبان چو گریه آغازم... (۳۲۵/۱؛ نک. ح همان.)

آبگینه: ایـرانـی بـاستان āpakainaka، فـارسی مـیانه ābgēnag مشـتق از āpakaina = جیوه‌ای، ساخته شده از سیماب (حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «آبگینه»، به تلخیص)

آبگینهٔ شامی: زُجاج‌الشّام (= آبگـینه یـا شـیشهٔ شـامی) در تـازی مـعروف است. ثعالبی: در نازکی و روشنی به شیشهٔ شام مَثَل زنند. (ثمارالقلوب، برگردان پارسی ۲۵۹؛ نیز نک. عرایس‌الجواهر ۷۹) سیف فرغانی:

انـــدام هـــمچو آبت در جـامهٔ مـنقّش چـون بـادهٔ مروّق انـدر زجاج شـامی

(دیوان ۲، ۳۰۰)

این شیشه را به صورت رنگین و منقّش هم مـی‌ساختند، چـنان‌که از بـیت سـیف برمی‌آید. حـافظ نـیز سـرخـی خـون‌رنگ اشک را از آن اراده کـرده است. هـمچنین «شامی» (با ایهام به شام تیره) ممکن است ایهامی هم به سیاهی چشـم داشـته بـاشد. همچنین حافظ «ساغر حلبی» را هم دارد، که آن هم معروفیت داشته، چون حـلب و شام در یک منطقه (موسوم به شامات) واقع بوده و هردو به ساختن ظروف و اوانـی شیشه‌ای مشهور بودند. (نک. ح ۶۵/۷.)

۴. چو مرغ فرّخ چهچه ز ذی‌الاراک زنـد کـبوتر مـنْ نـالان بـه بـاغ بـاد مـدام

تَغَرَّدَ: تغرُّد = نیکو کردن در صوت و غـناء (لسان‌العرب) غَـرَّدَ الطّـائِرُ تـغریداً = هنگامی‌که پرنده صوت را نیکو کند. (جمهرة)

ذی‌الاراک: اراک = بسیار و درهم پیچیده (منتهی‌الارب) مخفّف «ذی‌الاراکة» در حالت جرّی، نام موضعی به یمامه در شعر حافظ: اذا تغرّد... الخ (دهخدا) نیز پیشتر «وادی‌الاراک» آمده و دربارهٔ آن توضیح داده شده است. (نک. ح ۴۵۴/۲.)

طایر خیر: و طایر دولت و امثال اینها احتمالاً افادهٔ تطیّر یا فال پرنده می‌کند به هر صورت که باشد، خواه نشستن پرنده بر شانه، سر، بام و دیوار، و خواه به صدا درآمدن آن، که در حکم فال نیک (مُروا) است. احتمال می‌دهم خواجه هم قصد دارد بگوید که آواز این پرنده را به شگون نیک گرفته است.

لاتفرَّدَ: = جدا مباد، دور مباد؛ با «لاتغرَّدَ» سجع متوازی می‌سازد.

رَوض: یکی از جمعهای «رَوضة» (همچون ریاض و رِیضان)

اَنین: = نالیدن؛ رجلٌ اَنّان کشدّاد = مرد بسیار ناله کننده (منتهی‌الارب) اَنَّة: اسم = ناله

۵. مرا پدید ز تلهاست قبّه‌های خیام (یا: کِلّه‌های خیام)

هَضَبات: مفرد آن: هَضْبَة = هر کوهی که از صخره‌ای واحد تشکیل شده باشد. صخرهٔ بلند، استوار و ستبر را هم گفته‌اند. (لسان‌العرب) دقائقی مروزی: «بیابانی که هضبات رِمال او با شُرَفات جبال همبری کردی.» (راحة‌الارواح ۳۰)

قِباب: جمع قُبّة = کِلّه

۶. که نیک باد قدومت بدین خجسته مقام

به سلامت: ظاهراً قیدی است به سیاق پارسی برای جملهٔ عربی، زیرا این‌که مثلاً قید برای گوینده باشد، و یا تعلق به «درآیی» داشته باشد با عرف و هنجار پارسی سازگار نیست.

۷. تنم تکیده شد از دوری تو همچو هلال

مضمون نزار شدن تن مثل کاهش ماه به هلال را چند بار دارد. (نک. ح ۴۰۸/۳، و: ح ۴۵۵/۶.)

به تمامی: ایهام: الف. کامل یا به اصطلاح سیر (ندیده‌ام). ب. در حال تمام بودن ماه (بدر)

۸. گرَم به خلد بخوانند با شکستن عهد   نه دل بدان دهد و نی خوشم بود آرام

مَااَستطاب: = نیکو نمی‌شود، خوش نمی‌افتد؛ قزوینی: «اِستطابَ به این معنی در عربی متعدی است و اینجا لازماً استعمال شده [...] و توجیه این فقره برای من ممکن نشد.» (حاشیهٔ غزل، دیوان ۳۳۱)

۹. فرماندهی ـ غلامی: معمولاً این دو واژه را حمل بر خطاب گوینده به فردی

دارای مقام بالای دنیوی و مملکتی چون پادشاه می‌کنند، و یکی از مستندات حافظ‌پژوهانی که شعر را خطاب به شاه وقت یا در باب او می‌دانند نیز همین است. من مخالفتی با این نظر، و دلایلی بر نفی آن، ندارم. نظایر آن هم در اشعار مدح‌آمیز خواجه کم نیست. اما سخن در این است که نمی‌توان آن را قطعی تلقی کرد، زیرا معشوق هم ممکن است در مقام فرمان‌رانی و سیادت نسبت به عاشق قرار گیرد.

۱۰. سِلک: سِلکَة بالکسر، رشته، و رشته‌ای که بدان دوزند. سِلک به حذف تا جمع؛ اَسلاک جمع الجمع، سُلوک مِثله. (منتهی‌الارب) رشته، عموماً و رشتهٔ مروارید، خصوصاً؛ مسعود سعد:

دست و طبعش در ثنا و مدح شاه　　سِلک و عِقد لؤلؤ و گوهر کشید

(دهخدا)

سنایی:

بس گهرها فشاندم از سر کلک　　درّ معنی کشیدم اندر سلک

(مثنویها ۱۳۸)

دُرّ خوشاب: نک. ح ۲۹۹/۹.

سَبَق بردن: سَبَق = آنچه گرو بندند بر آن بر اسب دوانیدن و تیر انداختن و جز آن، اَسباق جمع. (منتهی‌الارب) سبق بردن (مصدر مرکّب) پیش افتادن در سِباق، گرو بردن، فائق آمدن (دهخدا) سنایی:

ای به باطل ز دیو برده سبق　　سایهٔ باطلی، نه سایهٔ حق

(حدیقه ۲۵۶)

سعدی:

به چشم خویش دیدم در بیابان　　که آهسته سبق برد از شتابان

(گلستان ۱۷۶)

نظم نظامی: جناس میان این‌دو، و طبع صنعت‌دوست یا جناس‌بارهٔ برخی شعرا سبب شده تا نظم نظامی، این شاعر بی‌اندازه هنرمند، را در برابر شعر دیگران، که چه بسا آنان نیز دارای جایگاهی بلند در شاعری‌اند، قرار دهند و آن را کوچک شمارند؛ لقائله:

با ما سخن ار گویی، از شعر سنایی گو　　رو نظم نظامی را بر فرق فرزدق زن

* * *

نمونه‌ای دیگر است از تأثر حافظ از سنن و مضامین شعر موسوم به جاهلی، ربع و اطلال، عرایس و غیره. غزل آگنده است از حسرت دیدار شخص منظور شاعر یا مکان دلخواه او و غم غربت و جداماندگی، پیامها و درودهایی گاه دردآلود. بویهای خوش علفزار اقامتگاه محبوب غایب، صوت پرندگان، مشاهدهٔ خیمه و خرگاه او از دور یا در عالم درون، که امیددهنده و تسلی‌بخش شاعر است و... در مجموع، شمّ، سمع و بصر، هرسه در تصاویرْ حضوری نمایان و وابسته به یکدیگر دارند تا بهترین ملمع حافظ (به گمان بنده) پدید آید. شعر اگرچه با لحنی غمگین می‌آغازد و سخن از شام غریبان شاعر می‌رود، اما مایه‌های بشارت و وعده‌های شادیِ فرارسنده بر آن غالب است. شعر هیچگاه از محور یاد شده فاصله نمی‌گیرد، جز در تخلّص، که آن هم تابع مقتضیات خاص خود است.

در مورد این شعر یا ملمع دیگر او: خوش‌خبر باشی، ای نسیم شمال... (غ ۲۹۶) برخی مرتب تکرار می‌کنند که مربوط به دوری شاه شجاع از شیرازند، حال آن بیشتر غربت خود شاعر از این دو شعر برمی‌آید. چرا نظری به ساختار شعرها نمی‌کنیم؟ آیا ابیاتی پرسوز چون بیت ۳ (دربارهٔ شام غریبان) را شاعر از زبان این شاه گفته؟ آیا بیت ۵ (مشاهدهٔ خیمه‌ها) دلالت بر حال غریبی که دیار مألوف خود را در نظر مجسّم می‌کند ندارد؟ آیا آن هم از زبان شاه شجاع است؟ در غزل ۲۹۶، بیت ۲ (ما لِسلمیٰ و من بذی‌سلم...) آیا منطقاً خود شاعرِ غریب‌افتاده از اَطلال و از حال همسایگان رفتهٔ خود جویا می‌شود یا آن‌کس که از شاعر دور است و شاعر امیدوار به بازآمدن اوست؟ البته می‌پذیرم که ابیاتی چون ۶ و ۹ تردیدی کم یا بیش در این حکم ایجاد می‌کند، ولی بهتر است حکم بر غالب کنیم.

۱ سینه مالامال درد است، ای دِریغا، مرهمی
دل ز تنهایی به جان آمد، خدا را، همدمی

۲ چشمِ آسایش که دارد از سپهر تیزرو؟
ساقیا، جامی به من ده تا بیاسایم دمی

۳ خیز تا خاطر بدان تُرک سمرقندی دهیم
کز نسیمش بوی جوی مولیان آید همی

۴ زیرکی را گفتم: این احوال بین، خندید و گفت:
صعب روزی، بوالعجب کاری، پریشان عالمی

۵ سوختم در چاه صبر از بهر آن شمع چِگِل
شاه ترکان فارغ است از حال ما، کو رستمی؟

۶ در طریق عشقبازی، امن و آسایش بلاست
ریش باد آن دل که با درد تو خواهد مرهمی

۷ اهل کام و ناز را در کوی رندی راه نیست
رهروی باید جهان‌سوزی، نه خامی بیغمی

۸ آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به‌دست
عالَمی دیگر بباید ساخت وز نو آدمی

۹ گریهٔ حافظ چه سنجد پیش استغنای عشق؟
کاندرین طوفان نماید هفت دریا شبنمی

۲. سپهر تیزرو: جزءِ «تیز» افادهٔ سرعت و شتاب و خشم و تندی، هردو، را می‌کند، که در هردو حال با آسایش و آسودن تضاد می‌یابد. همچنین از نظر تصویری، جام هم به شکل سپهر (در تصوّر قدما) گِرد است. این تناظر و تشابه را در اشعار زیاد می‌بینیم. یک نمونهٔ گویای آن در حافظ میان جام و فلک در این بیت است:

گفتم: این جام جهان‌بین به تو کی داد حکیم؟ گفت: آن روز که این گنبد مینا می‌کرد
(نک. ح ۱۳۶/۵.)

۳. ترک سمرقندی: استاد زرین‌کوب با قاطعیت نوشته‌اند: «کسی جز تیمور لنگ

نیست» و آنگاه بر روی این پایهٔ نه چندان استوار به تحلیلهایی پرداخته‌اند که حافظ، به دلیل پریشیدگیهای ناشی از شقاق و نزاع میان مظفریان از درون و مطامع دولتها از برون در واپسین سالهای زندگی آنچنان ملول گشته که امید به امیر تیمور بسته و «بوی جوی مولیان رودکی را بعد از قرنها» از او شنیده است. (نک. از کوچهٔ رندان ۶۷.) این نگارنده پیشتر هم اشاره‌ای در این باره داشت و این قول را قدری با تردید تلقی کرد. (ح ۸/ ۴۳۱، زیر عنوان «حافظ و تیمور») اکنون نیز باز عرض می‌کند که «ترک سمرقندی» در اینجا از گونهٔ نیک آن یعنی رودکی است، و نه از تیرهٔ سیاه آن، که تیمور از آن شمار است. حافظ پژوهانْ بیشتر جانب همین نظر را دارند، از جمله خرّمشاهی. (حافظ‌نامه ۲، ۱۲۰۵، که به درستی گفته‌اند که ترک انگاشتن رودکی از باب تقریب است.) اگر بپذیریم که مراد حافظ در این بیت:

به صبر کوش تو، ای دل، که حق رها نکند چنین عزیز نگینی به دست اهرمنی

شیرازِ افتاده به کف تیمور اهرمن‌خوی است، به طبع در تناقض با قول استاد فقید خواهد بود. اگر ما حافظ را ستایندهٔ تیمور بدانیم، آنگاه باید بپذیریم که فرق فارقی میان خواجه و امثال هاتفی خرجردی و نظام شامی (به ترتیب صاحب تمرُنامه و ظفرنامه) وجود ندارد. و اما چنانچه فرض کنیم که شعر حاضر در زمانی در حول و حوش نخستین یورش تیمور به پارس سروده شده باشد، آنگاه می‌توان احتمال داد که تصور شاعر از تیمور، چونان ترکی سمرقندی، یک سمرقندی لطیف‌طبع را، مثلاً به علاقهٔ تضاد، برای او تداعی کرده باشد، یعنی آن‌که جوی خون رانده کسی را که بوی جوی مولیان پراگنده است به نظر آورده باشد؛ خدا داناست.

نسیم: اگر آن را باد ملایم بگیریم، لابد باید نه از مصدر یک شخص بلکه از یک مکان بوزد (شاید از سمرقند، با استنتاج از واژهٔ «سمرقندی») اما شاید بهتر باشد آن را به معنی رایحه بدانیم و بگوییم: از رایحهٔ او (رودکی) بوی جوی مولیان به مشام می‌رسد.

جوی مولیان: روانشاد محمدامین ریاحی: نه نام‌جویی بلکه کوی و محلّه‌ای در بخارا بوده، و مطابق تاریخ بخارا از نرشخی (طبع مدرس رضوی ۳۳ـ۳۵) ضیاعی بوده در خارج حصار بخارا، و امیر اسمعیل سامانی، که همیشه نگران حال بندگانِ (مَوالیِ) خود بوده، آن را خریده و به مَوالیان (جمع موالی، که خود جمع مکسّر «مولی» است) واگذار کرده. در این محله کاخهای امیران و خانه‌های رجال واقع بوده، و رودکی هم در شعر معروف خود با هنرمندی با آوردن نام آن، یاد و حسرت بازگشت بدانجا را در

دل امیر و سایر بزرگان افگنده است. بنا بر این «جوی مولیان» اگر هم در زمانی نام جویی بوده، در عصر مورد نظر دیگر با شنیدن آن مفهوم محلهٔ مذکور به خاطر می‌آمده، همچنان‌که محلهٔ آب‌سردار در تهران تنها نام محله بوده، گو این‌که ممکن است نام خود را از قناتی به نام سرداری که آب آن را به این محله آورده بوده گرفته باشد. (گلگشت ۳۷۰_۳۷۱) ایشان دربارهٔ «بوی جوی مولیان» هم بحثی دارند با نقل ضبطهای مختلف این ترکیب در شعر رودکی، و نتیجه گرفته‌اند که «باد جوی مولیان... بوی یار مهربان» صحیحتر و زیباتر از همه است. (نک. همان ۳۶۳_۳۷۶.) این در حالی است که در عصر حافظ احتمالاً همان «بوی جوی مولیان» شهرت داشته، و بحث ایشان، هر قدر هم که مستند به منابع باشد، داوری‌شان در نهایت جنبهٔ ذوقی و شخصی دارد. به‌راستی از کجا معلوم است که خوانندگان نوشتار ایشان نیز «باد» را بر «بوی» رجحان نهند و آن را «زیباتر» بینگارند؟

نسیمش بوی جوی مولیان: کذا قزوینی، عیوضی، انجوی، نائینی ـ نذیر احمد، سایه، و خلاصه اکثریت قاطع چاپها همین را دارند، ولی نمی‌دانم چه مشکلی دارد که جناب نیساری آن همه به این در و آن در زده و نسخ قدیم و جدید را زیرورو کرده‌اند تا سرانجام چنین ضبط غریبی را انتاج کنند: لبانش بوی خون عاشقان (!) (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۵۲۵.) آیا خوانندگان این سطور از مضمون قطرات خون بر روی لبان یارْ کراهتی احساس نمی‌کنند (مثلاً به جای «ترشح می» ۱۶۳/۶) و دلدار را همچون درنده‌ای که به اصطلاح از لب و لوچه‌اش خون می‌چکد به نظر نمی‌آورند؟ به‌راستی شگفتا از این جنبه از کار و بار حافظ.

۴. بوالعجب: اینجا مراد بس شگفت‌انگیز است، اگرچه ممکن است نظری هم به معنی شعبده از جهت بازیهای فریبندهٔ روزگار داشته باشد. (نک. «بوالعجبی» در: ح ۶۵/۲.)

لطف بیت بیشتر از جهت سه گزاره یا حکم پیاپی، کوتاه و گویاست که حالت تنسیق صفات دارد. پیداست که اگر فرضاً این سه با فعل یا چیزی دیگر همراه می‌شدند تا چه حد از لطف و تأثیر کلام کاسته می‌شد.

عالَم پریشان و سَموم‌زدهٔ روزگار حافظ، به‌ویژه اواخر آن، را به قدر کافی توصیف کرده‌اند و کرده‌ایم. بیت حاضر یکی از درخشان‌ترین بیانهای او از چنین روزگاری و چکیده‌ای است از هرآنچه او خرد خرد و اینجا و آنجا از رویدادهای هراس‌انگیز و دردآور روزگار خویش به چشم می‌دیده است.

۵. شاه ترکان چو پسندید و به چاهم انداخت   دستگیر ار نشود لطف تهمتن چه کنم؟

چگل: نک. ح ۵۱/۳.

رستم: فردوسی بزرگ، آن را به غلط از ریشهٔ «رَستن» گرفته، و دربارهٔ زادن تهمتن از رودابه و از زبان مادری که از باری چنان گران رهیده است می‌گوید:

برَستم بگفتا غم آمد به‌سر   نهادند رستمْش نام پسر

(شاهنامه ۱،۲۳۹)

پیشتر گفته شد که این‌گونه خطاها و اشتقاق‌سازی‌های افواهی در میان قدما، به دلیل نبود چیزی به نام علم جدید زبانشناسی، امری طبیعی و عام بوده، و چه بسا حافظ هم باورمند به سخن فردوسی. رستم، رستَهم، روستم، روستهم: مرکب از دو جزء رُس = raodha (بالش، نموّ، رُستن و روییدن، همگی از همین ریشه) + تَهْم taxma = دلیر و پهلوان؛ تهمتن نیز از همین ریشه است به معنی بزرگ‌پیکر و قوی‌اندام، و در حقیقت تهمتن معنی کلمهٔ رستم است. اوستا raota-staxma (معین، حاشیهٔ برهان، به تلخیص)

خواجه چاه تاریک را در برابر شمع نورانی نهاده. برای بیژن هم در ژرفنای تاریکی چاه، تنها منیژه چون شمعی فروزان مانده بود. (دربارهٔ ماجرای این‌دو، نک. ح ۳۳۷/۵.)

۶. ریش: (صفت) = زخمگین، خسته، فگار، مجروح (نک. ح ۷۱/۲.)

۷. نازپرورد تنعّم نبرد راه به دوست   عاشقی شیوهٔ رندان بلاکش باشد

۸. آدمی: = انسان کامل؛ عزیز نسفی (صاحب مهمترین اثر به پارسی در این باره): «بدان‌که انسان کامل آن است که در شریعت و طریقت و حقیقت تمام باشد [...] او را چهار چیز به کمال باشد: اقوال نیک و افعال نیک و اخلاق نیک و معارف.» که قریب به سه شعار ایرانیان باستان یعنی گفتار، کردار و پندار نیک (مشترک میان همهٔ نیکان) است، ولی با «معارف» جنبهٔ کمال می‌یابد. «انسان کامل را به اضافات و اعتبارات به اسامی مختلف ذکر کرده‌اند، و جمله راست است: شیخ و پیشوا و هادی و مهدی گفته‌اند، و دانا و بالغ و کامل و مکمّل گفته‌اند، و جام جهان‌نمای و آینهٔ گیتی‌نمای و تریاک بزرگ و اکسیر اعظم گفته‌اند، و عیسی گفته‌اند که مرده زنده می‌کند، و خضر گفته‌اند که آب حیات خورده، و سلیمان گفته‌اند که زبان مرغان می‌داند. ای درویش، تمام موجودات همچون یک شخص است و انسان کامل دل آن شخص است [...] بر انسان کامل هیچ چیز پوشیده نمانده است؛ به خدای رسیده است و خدای را شناخته

است و بعد از شناخت خدای، تمامت جواهر اشیاء را کماهی دانسته و دیده است [اشاره به حدیث نبوی: اللهمَّ اَرِنَا آلاشیاءَ کما هی ـ م] [...] بعد از آن هیچ کاری برابر آن ندید و هیچ طاعتی بهتر از آن ندید که راحت به خلق رساند و هیچ راحتی بهتر از آن ندید که به تکمیل آنان مشغول شود و با مردم چیزی کند و گوید که مردم چون آن بشنوند و به آن کار کنند در دنیا و آخرت رستگار شوند، و این رحمت است که می‌کنند، و پیغمبران را از این جهت رحمت عالمیان گفتند.» (مقصد اقصی ۲۱۷ـ۲۱۸) نسفی این پرسش را هم طرح می‌کند و به آن پاسخ می‌گوید: آیا لازم است که همهٔ آدمیان کمال یابند؟ پاسخ او منفی است: اگر در همه عالمْ تنها یک تن به کمال رسد نور الهی (نور کل، نورالانوار) جمال خود را در وجود او می‌بیند و صفات و افعال خویش را در او مشاهده می‌کند. «اگر جمله آدمیان به کمال رسند، صفات و اسامی و افعال این نورْ تمام ظاهر نشوند، و نظام عالم نباشد. می‌باید که آدمیان هریک در مرتبه‌ای باشند، و هریک مظهر صفتی بوند، و هریک را استعداد کاری بود تا صفات و اسامی و افعال این نورْ تمام ظاهر شوند، و نظام عالم باشد.» (الانسان‌الکامل ۵۰) که اشاره‌ای به «نظام احسن» است. (نک. ح ۱۰۱/۳.) مرتضی مطهری، در بحث از آرای ابن‌عربی: نظریهٔ انسان کامل، به آن صورت که انسان مظهر تام و تمام اسماء و صفات الهی (در تعبیر دینی: خلیفة الله الاعظم) از محیی‌الدین است، یعنی انسان کامل با این تعبیر را اول بار او ابراز کرده است و متعلق به وی است. کمال انسان، به خلاف نظر مدرنیستها و اگزیستانسیالیستها، کمال علمی یا عقلی نیست بدان‌گونه که انسان نسخه‌ای علمی از جهان باشد؛ در عرفان یعنی این‌که انسان با تمام حقیقت وجود به کمال و از جزء به کل برسد. (تماشاگه راز ۱۳۸ـ۱۴۰، به تلخیص) پیداست که هر دین و آیین و ملتی تصوّر خاص خود را از فرد اکمل و آدم به تمام معنی دارد، و سخن آن نه در گنجایی این سطور است. تنها اشاره می‌شود که در این میان اشتراکات و افتراقاتی هست. برای نمونه، در مسیحیت، شخص حضرت مسیح (ع) نمودار کمال انسانیت است با تأکید تمام بر روح لطف، محبّت، مظلومیت و شهادت. این در حالی است که مثلاً مطابق باورهای اساطیری ایرانیان باستان، سیاوش را دارای این روح می‌یابیم، که با پرهیز از رویارویی و اختیار جانب مظلومیت و شهادت در برابر ستمکار (افراسیاب) به طیب خاطر مرگ را برای رسواسازی خصم برگزید، اما فرزند او کیخسرو (کهن‌الگوی انسان کامل در کیش مَزدیسنی) در عین برخورداری بسیار از روحیهٔ مهر، بردباری و بخشش، در جای خود از مایهٔ قهر و سرسختی و استواری نیز در برابر بدکاران و

ستمگران برخوردار بود. در عالم اسلام، حضرت پیامبر (ص) به عنوان انسان اکمل، اگرچه آیت رحمت بوده‌اند قهر را نیز در جایهای ناگزیر به کار می‌گرفته‌اند. این نیز مفهومی از کمال است.

بیت بیانگر عدم پذیرش نظام وقت از سوی شاعر است، آنچنان‌که پیش از او هم خیام یا امثال او ابراز داشته‌اند: فلک را از نو ساختن، چنان‌که به کام آزادگان و در خور جایگاه آنان باشد. (رباعیات خیام ۱۵۵، رباعی ۱۴۵)

۹. سنجیدن: =برابری کردن، قابل قیاس بودن (نک. ح ۴۱۹/۶.)

طوفان گریه: اوحدی:

چشم من از خیالت هر سوزنی که بسته　　　طوفان گریه آن را یکسر به آب داده

(دیوان ۳۴۹)

«طوفان» بی‌گمان مربوط به گریه است، ولی ممکن است به طریق ایهام «طوفان استغنا» هم اراده شده باشد، همچنان‌که «باد استغنا» گفته می‌شود:

به هوش باش، که هنگام باد استغنا　　　هزار خرمن طاعت به نیم جو ننهند

هفت دریا: در قرآن «سَبعةُ اَبْحُر» (لقمان ۲۷) سعدی:

که گر آفتاب است، یک ذرّه نیست　　　وگر هفت دریاست، یک قطره نیست

(بوستان ۱۰۹)

هفت دریا را، مطابق تقسیمات قدیم، بعضاً با تفاوت و چنین نام برده‌اند، در برهان: دریاهای چین، مغرب، روم، نبطش، طبریّه، جرجان، خوارزم. در غیاث و آنندراج با تفاوت بسیار: اخضر، عمّان، قلزم، بربر، اقیانوس (اطلس) قسطنطنیه (روم) اسود. استاد فروزانفر در شرح این بیت:

هفت دریا را درآشامد هنوز　　　کم نگردد سوزش آن خلق‌سوز

(مثنوی ۱،۸۵)

نوشته‌اند: «ظاهراً هفت دریا در این موردْ مفید کثرت است و عدد خاصّ هفت مراد نیست. امام فخر رازی در این مورد بحثی مفید کرده است. تفسیر امام فخر رازی، طبع آستانه، ج ۶، ص ۷۴۴ (شرح مثنوی ۲،۴۸۴ـ۴۸۵) همین مطلب در باب بیت حافظ هم صادق است.

شبنم: مظهر خردی و حقارت و فروتنی است؛ عراقی:

خود دو عالم در محیط دل کم از یک شبنم است

کی پدید آید نمی در بحر بی‌پایان دل؟

(کلیات ۲۲۴)

(نک. ح ۱۲۲/۳.)

بیت حافظ حاوی بالاترین مبالغهٔ او دربارهٔ گریهٔ خویش در تمامی اشعار است.

طوفان نماید هفت دریا: قزوینی: دریا نماید هفت دریا، که تکراری چنان ناخوش است که در عرف حافظ نام نادرست می‌توان بر آن نهاد. سایه و نیساری و اکثریت قاطع طبعهای دیگر نیز مثل خانلری‌اند.

* * *

روزگاری که حافظ، به‌ویژه در واپسین سالهای زندگی، به چشم دید (و به قدر کافی وصف کرده‌اند و کرده‌ایم) آنچنان دهشتبار بود که حتی تصور آن هم می‌تواند امروزیان را به هراس افگند. ناگفته روشن است که این بختکها و بهمنهای آشفتگی، دگرگونی دایم احوال، دست به دست شدن مملکت و سرنوشت خلق از یک میر نوروزی به دیگری، جنگها و تالانها و... چه تأثیراتی به‌ویژه بر روح لطیف و ذهن بلنداندیش شاعرانی چون حافظ می‌گذارده است. غزل ۱۶۴ (یاری اندر کس نمی‌بینیم، یاران را چه شد؟...) غزل حاضر، و غزل ۴۶۸ (دو یار نازک و از بادهٔ کهن دومنی...) گوشه‌هایی از تأثر شاعری است که در عالم غزل بسی بیش از همگنان به بیان عواطف خویش در برخورد با برخی تباهیها پرداخته، تا بدانجا که وجود آدمی را در ربع مسکون انکار می‌کند. با این حال در مقاطعی از شعر حاضر، شاهد ابیاتی کمابیش عارفانه نیز هستیم، که چونان نوشی بر نیشهای غم ایام جلوه می‌کند:... ریش باد...، رهروی باید جهانسوزی... شعر هم با گریهٔ طوفان‌وار پایان می‌گیرد، همچنان‌که با سینهٔ سرشار از درد آغاز شده است. رابطهٔ این دو سنخ متفاوت از ابیات را شاید بتوان بدین‌گونه بیان کرد که: وقتی در نگاه افقی و از روبرو چیزی جز پریشیدگی و نابهنجاری نیابی، ممکن است نگاهت خود به خود عمودی و رو به بالا شود و درد این جهان جای به شوق و بشارت آن جهان بپردازد. شاعر در آخر، گریه‌اش را در ساحت استغنای عشق یا معشوق بس کوچک می‌شمارد؛ حرفی در این نیست، اما آیا دردهای برخاسته از رویدادهای ناگوار یاد شده هیچ سهمی یا نقشی در این طوفان ندارد؟ نمی‌دانم، یا مطمئن نیستم؛ اما از یک چیز اطمینان دارم، و آن مفهوم استغناست: آستان عشق یا معشوق فراتر از آن است که وقعی به این طوفانهای گریه (تو بگو از هرچه می‌خواهد باشد) بگذارد. مگر آن مولانا در اثنای واقعهٔ سهمگین فروریختن مغولان به بخارا نگفت که «باد بی‌نیازی خداوند است که می‌وزد»؟ (نک. ح ۱۹۶/۸.) پس دیگر چه می‌توان گفت؟

۱ ز دلبرم که رساند نوازش قلمی؟
کجاست پیک صبا گر همی کند کرمی؟

۲ قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق
چو شبنمیست که بر بحر می‌کشد رقمی

۳ بیا، که خرقهٔ من گرچه رهن میکده‌هاست
ز مال وقف نبینی به نام من دِرمی

۴ چرا به یک نیِ قندش نمی‌خرند آن‌کس
که کرد صد شکرافشانی از نی قلمی؟

۵ دلم گرفت ز سالوس و طبل زیر گلیم
به آن‌که بر درِ میخانه برکُنم عَلَمی

۶ بیا، که وقت‌شناسان دو کون بفروشند
به یک پیاله می صاف و صحبت صنمی

۷ دوام عیش و تنعّم نه شیوهٔ عشق است
اگر معاشر مایی، بنوش نیش غمی

۸ طبیب راه‌نشین درد عشق نشناسد
برو به دست کن، ای مرده‌دل، مسیح‌دمی

۹ نمی‌کنم گله‌ای، لیکن ابر رحمت دوست
به کشتزار جگر تشنگان نداد نمی

۱۰ حدیث چون و چرا دردسر دهد، ای دل
پیاله گیر و بیاسا ز عمر خویش دمی

۱۱ سزای قدر تو، شاها، به دست حافظ نیست
جز از دعای شبی و نیاز صبحدمی

۲. عظمت عشق و این را که فراتر از هر شرح و حرف و علم و عقلی است در اَشکال مختلف بازگفته است، چون:

هر شبنمی درین ره صد بحر آتشین است — دردا که این معمّا شرح و بیان ندارد

که در اینجا «شبنم» به دلیل تعلق به عشق، به عکس بیت متنْ در مقام عظمت قرار گرفته است.

این شرح بی‌نهایت کز زلف یار گفتند — حرفیست از هزاران کاندر عبارت آمد

و: از مواردی است که افادهٔ نتیجه از فعل ماقبل می‌کند، مثل:

دیدم و آن چشم دل‌سیه که تو داری — جانب هیچ آشنا نگاه ندارد

یعنی نتیجهٔ «دیدن» من آن شد که... (نک. ح ۱۲۳/۳.)

۳. مال وقف: این هم طنز و طعنی دیگر است در باب خورندگان مال اوقاف و رجحان مَی خوردن بر آن، و احتمالاً ناظر به دست‌اندازی امیر مبارز بر اوقاف عصر، که در برخی تواریخ آن زمان به آن اشاره رفته است. (نک. ح ۴۵/۴.)

یکی از ظرافتهای بیت، تناسب «رهن» و «وقف» به عنوان دو اصطلاح دیوانی است، که در اینجا در تقابل با یکدیگرند. شاعر خود را اهل فقر (خواه فقر ظاهر و خواه عارفانه) و سرمستی عاشقانه و بی‌نیاز از «لقمهٔ شُبهه» می‌داند.

رهن: کذا قزوینی، عیوضی، سایه و اغلب طبعهای دیگر؛ اما نیساری: وقف، که ثبت ایشان از نسخ، نشان می‌دهد که قدیمترین نسخ همین را دارند. (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۵۱۸.) شاید «رهن» به دلیل غلبهٔ موارد استعمال در تعابیری چون خرقه رهن خمّار یا باده و غیره، و یا مشابه آن یعنی «گرو کردن» بوده باشد. به هر حال «وقف» هم در بیت حاضر، علاوه بر قدمت، خالی از لطف نیست، زیرا این وقف در تضاد با مال وقف است، و اگر آن را بپذیریم به هیچ روی مشمول تکرار لفظ از نوع ناخوش آن نخواهد بود.

۴. منم آن شاعر ساحر که به افسون سخن — از نی کلکْ همه قند و شکر می‌بارم

این بیت هم در حرمان اهل قلم و هنر است. (نک. ج ۱، زیر عنوان «همین گناهت بس» ۵۳ـ۵۹.)

۵. طبل زیر گلیم: کنایه از پوشیده کاری، به‌ویژه در آنچه پوشیدنی نیست، چیزی همچون شترسواری دولّا دولّا. اساساً هر چیزی در زیر گلیم مفید معنیِ به اصطلاح «زیر جُلی» است، چنان‌که ابوحنیفهٔ اسکافی می‌گوید:

تا چه بازی کند نخست حریف — تا چه دارد زمانه زیر گلیم

(تاریخ بیهقی ۴۸۸)

طبل زیر گلیم دارای مَثَلی مشابه در عربی است: فلانٌ یَضرِبُ الطَّبلَ تحتَ الکِساءِ. (قرة‌العین ۱۱) فردوسی:

نبینی که از ما غمی شد ز بیم؟ همی طبل کوبد به زیر گلیم؟
(شاهنامه ۵۶،۳)

هم ابوحنیفهٔ اسکافی:

خسروا، شاها، میرا، ملکا، دادگرا پس ازین طبل چرا باید زد زیر گلیم؟
(بیهقی ۴۹۲)

بیهقی: «گروهی از بیم خشک می‌شدند، و طبلی بود که زیر گلیم می‌زدند.» (۱۹۲)

سعدی:

دهل زیر گلیم از خلق پنهان نشاید کرد و آتش زیر سرپوش
(غ ۳۳۴)

خواجو:

بیا و خیمه به صحرای عشق زن، خواجو که طبل عشق نشاید زدن به زیر گلیم
(دیوان ۴۶۹)

دهخدا نمونه‌هایی متعدد از آن آورده است. (نک. امثال و حکم ۲، ۱۰۶۶ـ۱۰۶۷.)

عَلَم برکردن در میخانه:

خدای را، مددی، ای رفیق ره، تا من به کوی میکده دیگر علم برافرازم
(نک. ح ۳۲۵/۴.)

طبل زدن و علم برکردن، هردو از امور جنگ‌اند، اما طبل زیر گلیم کاملاً منفی است، ولی دومی، به عکس، نشان از صداقت و شهامت دارد. شاعر هم فسق آشکار را بر صلاح ریاکارانه ترجیح می‌دهد.

۶. وقت‌شناسان: «وقت» چنان‌که پیشتر دیدیم اصطلاحی عرفانی است به معنی حال. (ح ۳۳۳/۷) اگرچه معنی معروف آن را هم در اینجا می‌توان اراده کرد.

دو کون را به پیاله‌ای فروختن: پیداست تجلیلی از شأن سرمستی است. تعابیری نزدیک به آن نیز در حافظ دیده‌ایم، مثل دو عالم را در یک نظر باختن، و نعیم دو عالم را جُوی یا دو جو دیدن. اما به این نمونهٔ گویا از ابررند تبریز بنگریم: «مرا اوحدالدین [کرمانی ـ م] گفت: چه گردد اگر برِ من آیی به هم بباشیم؟ گفتم: پیاله بیاوریم، یکی من، یکی تو، می‌گردانیم آنجا که گِرد می‌شوند به سماع. گفت: نتوانم. گفتم پس صحبت من کار تو نیست. باید که مریدان و همه دنیا را به پیاله‌ای بفروشی.» (مقالات ۱، ۲۱۸) به پاره‌ای مشترکات چون پیاله، صحبت و فروختن بنگریم و از خود بپرسیم: آیا حافظ این فراز را نخوانده بوده است؟

بیت را نیساری اضافه دانسته، ظاهراً به این دلیل که در نسخه‌های ایاصوفیه ۸۱۳، اصغر مهدوی ۸۲۱، و دانشگاه میشیگان ۸۲۳ نیامده، در حالی که در دیگر نسخ قدیمی هست. (نک. پیشین ۱۵۱۷.) گذشته از این، با طرز بیان حافظ مو نمی‌زند، و بس بلند و دل‌انگیز هم هست. منبع احتمالیِ تأثر آن (شمس) را هم دیدیم.

۷. قرابتهایی از جهاتی با این بیتهای او دارد:

در بزم دور، یک دو قدح درکش و برو / یعنی طمع مدار وصال دوام را

نازپرورد تنعّم نبرد راه به دوست / عاشقی شیوهٔ رندان بلاکش باشد

حافظ، دوام وصل میسّر نمی‌شود / شاهان کم التفات به حال گدا کنند

۸. طبیب راه‌نشین: (گاه: حکیم راه‌نشین، ناک‌ده) مدّعیان طبابت یا طبیبان قَلّاب، اغلب از کولیهای نشسته در رهگذرها، که موادی مجهول و مجعول چون پاره‌ای گَردها، گیاهان، جگرِ سوخته و امثال اینها را به جای دارو به ساده‌لوحان می‌فروختند و بدین‌سان ادّعای درمان آنان می‌کردند؛ معمولاً استعاره یا تشبیهی از هر مدّعی نجات از هر فرقه، به‌ویژه شیوخ ناصالح در تصوّف، اهالی فلسفه و غیره. خود «راه‌نشین» را پیشتر در حافظ داشتیم، به معانیی چون فقیر، بی‌قدر یا خاکی و فروتن. (نک. ح ۱۷۹/۲.) اما در اینجا مفید حقیر، خوار، بی‌مایه، بی‌مقدار، بی سروپا، پیش پا افتاده و به طور کلّی منفی است. به هر حال این‌گونه طبیب معمولاً در مقابل عیسی، مسیح‌دم، عیسی‌دم و امثال اینها، یعنی طبیب یا حکیم راستین با نفس صدق و دم حیاتبخش، قرار می‌گیرد که دل و جان و روان را از علل و عوارض عالم خاک می‌رهاند. شایان توجه است که صفت «ره‌نشین» به عیسی (که دم جانبخش و رستگاری‌دهنده دارد) نیز اطلاق شده، البته به معنی مثبت، چنان‌که در نجوم، «عیسی ره‌نشین» و «عیسی کده» کنایه از خورشید است، و منبعث از این باور که مکان و مقام او در فلک چهارم یا فلک خورشید است، چنان‌که مثلاً خاقانی در خطاب به آفتاب می‌گوید:

ای عیسی ره‌نشینْ جهان را / همخانهٔ عیسی آسمان را

(تحفةالعراقین ۷۷)

(با بهره‌گیری از مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی، با اندکی تغییر و اصلاح) این یادآوری از آن روی است که به هریک از اعتبارهای منفی و مثبت «ره‌نشین» در جای خود توجه و از خلط آنها با هم پرهیز شود.

زریاب خویی نیز دربارهٔ «طبیب راه‌نشین» توضیحاتی مفید دارد، و به نقل از ابن‌ابی‌اُصیبعه در عیون الانباء فی طبقات الاطبّاء در مقایسهٔ طبّ الهی با طبّ عصر مؤلف،

این یک را «الطبُّ الطّرقات» (طب کنار راه یا همان طبابت رهنشینان) می‌خواند. (نک. آئینهٔ جام ۲۵۴ـ۲۵۶.) به نمونه‌هایی از کاربردهای فراوان طبیب راه‌نشین و امثال آن بنگریم؛ سنایی، با حذف موصوف:

دردمندی، به گِرد عیسی گرد　　　داروی ره‌نشین چه خواهی کرد؟

(حدیقه ۱۳۲)

(هاشم جاوید معتقد است که حافظ گوشهٔ چشمی به بیت مذکور داشته است، که گمان می‌کنم حق با ایشان باشد. نک. بحث ایشان در: حافظ جاوید ۱۲۵ـ۱۲۷.) خاقانی چنین طبیبانی را «زرّاقان ره‌نشین» می‌خواند، در برابر «طبیبان انصاف» (= بحق): «قالب مملکت، که علّت ناقوامی داشت، از دست زرّاقان ره‌نشین به دست طبیبان انصاف افتاد.» (منشآت ۹) سعدی «حکیم راه‌نشین» را به هردو معنای طبیب و فیلسوف به کار برده است:

متاع من که خرد در بلاد فضل و ادب؟　　　حکیم راه‌نشین را چه وقع در یونان؟

عماد فقیه هم بدان سان:

بی‌چاره خسته‌ای که ز دارالشفای دین　　　قاروره می‌برد به حکیمان ره‌نشین

(دیوان ۲۳۲)

«ناک‌ده» نیز اصطلاحی است به همین معنی، و «ناک» مشک مغشوش و مخلوطی از همان دست است که ذکر شد همراه با سوختهٔ جگر (که به نظر چون مشک و عنبر می‌آید.) در برخی اشعار، همین جگرِ سوخته نیز آمده، چنان‌که عطار آن را با ایهام به معنی جگر یا دل یا سینهٔ سوخته آورده است:

گرچه عطّارم من و تریاک‌ده　　　سوخته دارم جگر چون ناک‌ده

(منطق‌الطیر ۲۵۲)

(می‌گوید: من، هرچند عطار یا طبیبم و به خلق تریاق و نوشدارو برای درمان آنان می‌دهم، لیکن خودم جگری سوخته دارم همچون کولیان [= کابلی‌ها، کاوُلی‌ها] که به مردم ناک و جگرِ سوخته به جای مشک قالب می‌کنند.) سعدالدین وراوینی، در وصف کوهی در حدود آذربایجان: «ره‌نشینان شام و سحر به نام منابت خاکش طبلهٔ عقاقیر گشوده، ناک‌دِهان صبا و شمال به بوی فَوحات هوایش نافهٔ ازاهیر شکافته...» (مرزبان‌نامه، به تصحیح و حواشی محمد قزوینی و سیّد نصرالله تقوی، چاپ افست، تهران، علمی، ۱۳۳۷، ۲۶۰؛ در طبع معمولاً مورد استفادهٔ من، یعنی طبع محمد روشن ۴۸۵، به جای «ناک‌دهان» آمده: پاک‌دهانان، که اشتباهی است شاید ناشی از عدم التفات

به تناسب «ناک‌دهان» با ره‌نشینان و عقاقیر (داروهای گیاهی) و تضاد «ناک» با «نافه» یا مشک، که ذکر آن رفت.) اشاره شد که طبیب راه‌نشین و ناک‌ده به صورت استعاره‌ای از شیوخ مدّعی در تصوف نیز آمده. نجم رازی نیز ناک‌ده را دقیقاً به همین معنی آورده است: «مدّعیان کذّاب، که در این عصر خود را چون کابلیِ ناک‌ده به طبیبی حاذق فرامی‌نمایند...» (نک. مرصاد ۵۴۳.) مجیر بیلقانی «ناک‌ده» و «راه‌نشین» را با هم (مثل مؤلف مرزبان‌نامه) آورده است:

به ماهِ ناک‌ده و آفتابِ راه‌نشین　　　به صبحِ آینه‌دار و به مهرِ مارافسا

به دست کردن: = به دست آوردن؛ خاقانی: «سعادتهای تازه دریافت، و دولتهای بی‌اندازه به دست کرد.» (منشآت ۷۱)

بنا بر سوابق، حافظ، هم صوفیان را «طبیبان مدّعی» خوانده است (۱۹۱/۲) و هم زاهد را «طبیب نامحرم» (۴۶۴/۴) و آنان را مُرائی و زرّاق می‌داند، و در برابر آنان نَفَس صدق پاکدلی را می‌گذارد که روح و دل آدمی را زنده می‌دارد. از نظر خواجه مهم دارا بودن درد دل به جای غم جان است. درد که باشد طبیب مسیحادم نیز بر بالین حاضر می‌شود:

طبیب عشق مسیحادم است و مشفق، لیک　　　چو درد در تو نبیند، کرا دوا بکند؟

درد: کذا قزوینی و اکثریت قاطع طبعهای دیگر؛ اما نیساری: سِرّ؛ قدیمترین نسخهٔ خانلری (ایاصوفیه ۸۱۳) هم همین را دارد، و نیز برخی دیگر از قدیمترینها. (نیساری، پیشین ۱۵۱۸) در این مورد هم (مثل آنچه در باب «رهن» در بیت ۳ ذکر شد) به نظر می‌رسد مصححان جانب اکثریت موارد استعمال یعنی «درد» را اختیار کرده‌اند. این نگارنده هم «درد» را ترجیح می‌دهد، اما این امر صرفاً سلیقه‌ای است. سخن در این است که آیا چنین ترجیحی با روح علم و روش علمیِ تصحیح متن سازگار است؟

۹. شاید این هم نمونه‌ای باشد از این روش حافظ که می‌گوید «نمی‌گویم» یا «نمی‌خواهم بگویم»، ولی عملاً حرف خود را گفته است. مگر «گلهٔ» او چیزی جز این است که گفته است؟ (نیز نک. ح ۲۸۰/۴، و: ح ۴۵۷/۴.)

نمی‌دانم بیت خطاب به محبوب دارد یا ممدوح (که او را هم بارها دوست یا یار خوانده است).

کشتزار: قزوینی: کشته‌زار؛ سایه و نیساری مثل خانلری؛ در این بیت، خانلری و قزوینی هردو «کشته‌زار» دارند: تخم وفا و مهر درین کهنه کشته‌زار... (۳۹۸/۴)

۱۰. این را هم نمی‌دانم که آیا مراد «چون و چرا» و «دردسر» در زندگی عرفی (به اعتبار مدح پایانی) است، یا در امور و مسایل معنوی و عرفانی. اگر مقصود سنخ نخست باشد، باید گفت که او در قضایای کذائی با شاه شجاع، یک بار خلاف این عمل و «چون و چرا» کرده و «دردسر» آن را هم کشیده است.

۱۱. عموم یا (با احتیاط بگوییم) اغلب چاپها بیت را دارند، اما نیساری آن را اضافه خوانده. در این مورد هم وضع نسخ (مطابق ثبت خود ایشان) همان است که در مورد بیت ۶ ذکر شد. به هر حال بعید می‌دانم بتوان آن را اضافه خواند، گو این‌که روش جاری ایشان در باب بیتهای مدحی کلاً حذفی است.

۱ اَحْمَدُ اللّٰهَ عَلیٰ مَعْدِلَةِ اَلسّلطانِ
احمدِ شیخ اویسِ حسنِ ایلکانی

۲ خانِ بِنْ خان و شهنشاهِ شهنشاه‌نژاد
آن‌که می‌زیبد اگر جان جهانش خوانی

۳ دیده، نادیده به اقبال تو ایمان آورد
مرحبا، ای به چنین لطف خدا ارزانی

۴ ماه اگر بی‌تو برآید، به دو نیمش بزنند
دولت احمدی و معجزهٔ سبحانی

۵ جلوهٔ بخت تو دل می‌برد از شاه و گدا
چشم بد دور ـ که هم جانی و هم جانانی

۶ برشکن کاکُل ترکانه، که در طالع تست
بخشش و کوشش خاقانی و چنگِزخانی

۷ گرچه دوریم، به یاد تو قدح می‌گیریم
بُعد منزل نبود در سفر رُوحانی

۸ از گُل پارسی‌ام غنچهٔ عیشی نشکفت
حَبّذا دَجلهٔ بغداد و می رَیحانی

۹ سر عاشق که نه خاک در معشوق بود
کی خلاصش بود از محنت سرگردانی؟

۱۰ ای نسیم سحری، خاک در یار بیار
تا کند حافظ ازو دیدهٔ دل نورانی

۱. شکر حق گویم ازین معدلت سلطانی
به قوی‌ترین احتمال، متأثر از سعدی، هم در ستایش یکی از خاندان ایلکانی:
احمدُ اللهَ تعالی، که به ارغام حسود خیل بازآمد و خیرش به نواصی معقود
احمد بن اویس ایلکانی (یا جلایری): در ۷۸۴ برادرش، سلطان حسین بن اویس را کشت. (مجمل فصیحی ۱۱۸) احمد پس از سالها درگیری با حسین، گرفتار نبرد با

عادل‌آقا، از امرای بزرگ عصر اویس و حاکم سلطانیه بود. عادل‌آقا به همدستی با دیگر برادر احمد، بایزید، از شاه شجاع یاری طلبید تا بر احمد ظفر یابد. شاه شجاع هم درست به همان سان که اویس در عصر خود میان دو برادر (شجاع و محمود) از یکی جانبداری و در حقیقت سیاست تضعیف هردو را دنبال می‌کرد متقابلاً به بایزید و عادل‌آقا کمک کرد. شاه شجاع در ۷۸۵ سلطانیه را گرفت و آن را اسماً به بایزید داد، در حالی که عملاً مظفریان بر آنجا حکومت داشتند. احمد در هردو حملهٔ تیمور به منطقهٔ ایران و عراق عرب و غیره از مقابل او گریخت، اگرچه در مکاتباتش با تیمور برایش رجز می‌خواند. تیمور در ۸۰۲ بغداد را کشتار کرد و به قولی ۴۰۰۰۰ و به قولی دیگر ۹۰۰۰۰ تن را کشت. احمد در ۸۰۸ بار دیگر بر عراق عرب و آذربایجان مسلط شد. سرانجام میان او و متحدش قرایوسف ترکمان نقار و نبرد برخاست. احمد منهزم و کشته شد و پیکرش در کنار برادرش حسین (که به دست او کشته شده بود) دفن گردید. با مرگ او عملاً حکومت جلایریان پایان یافت. سراسر ایام حکومت او به جنگ و گریز و زندان گذشت و همراه با رنج و بدبختی مردم بود. احمد حتی در سخت‌ترین روزهای زندگی نیز عادت شرابخواری و معاشرت با زنان و پسران زیبا را ترک نگفت. برخلاف پدرش بسیار تندخو، ظالم و سفاک بود [این در حالی است که حافظ او را به عدل ستوده است ـ م] و همواره اطرافیان از او بیمناک بودند، و گاه بر اثر همین ترس به دشمن می‌پیوستند. اما در عین حال، اهل هنر و موسیقیدان و دارای طبع شعر و حامی ادبا، صنعتگران و هنرمندان بود، و علاقه‌مند به آبادانی شهرها، چنان‌که در بازگشت به بغداد پس از مرگ تیمور، امر به ترمیم خرابیهای آن کرد. (برای اطلاع بیشتر، نک. شیرین بیانی، تاریخ آل جلایر ۷۰ـ۱۰۸.) معین‌الدین یزدی او را «پادشاهی هنرمند، عاقل، بزرگ‌همت» می‌خواند. (منتخب‌التواریخ معینی ۱۶۷)

ایلکانی: صورتی از ایلخانی، واژهٔ ترکی، عنوان فرمانروای قسمتی از امپراطوری مغول، به استثنای خانهای بزرگ (شریک امین، فرهنگ اصطلاحات دیوانی دوران مغول)

ایلکانی: قزوینی: ایلخانی؛ آنچه در ضبط خانلری جای سؤال است این‌که: از تنها ۵ نسخهٔ استاد، اقدم و اکثر آنها (احمد کوپرولو ۸۱۱، طوپقاپو ۸۲۲، و خلخالی ۸۲۷) داشته‌اند: ایلخانی، و ظاهراً فقط نسخهٔ «ی» (سبزپوش ۸۲۴) «ایلکانی» داشته؛ دلیل ترجیح این یک بر این بنده معلوم نشد. اصل واژه هم به «خ» است، اگرچه با «ک» هم رواج دارد. اما آنچه بیشتر با این وزن تناسب دارد «اِلخانی» یا «اِلکانی» است، که این دو نیز رایج بوده است.

۲. خان: چینی به معنی پادشاه، از اصطلاحات دورهٔ غزنوی؛ پادشاهان ختا و ترکستان را می‌گفتند. (انوری، اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۲۴۲) مغولی؛ خان، قان، قاآن و خاقان، همه صورتهای مختلف فارسی از کلمهٔ «خاقان»اند که در ترکی فقط به صورت «خان» می‌آید. در فارسی کنونی نیز به شکل «خان» باقی مانده است. (شریک امین، پیشین)

جان جهان: در اصل، اصطلاحی است برخاسته از عرفان. (نک. ح ۲۸۸/۸.) حافظ چند بار آن را مثل همین‌جا در مدح به کار گرفته است.

۳. ارزانی: = سزاوار، درخور (نک. ح ۲۱۲/۱.)

۴. اِقْتَرَبَتِ ٱلسّاعةُ وَ ٱنْشَقَّ ٱلقمرُ، و اِنْ یَرَوْا آیةً یُعْرِضُوا و یَقولوا سِحرٌ مُستَمِرٌّ (قمر ۱ـ۲) (رستاخیز بس نزدیک شد و ماه از میان بشکافت، و چون معجزتی بینند روی گردانند و گویند: جادویی همیشگی است.) اشاره است به چالش قوم رسول خدا با حضرت و نسبت سحر دادن به ایشان. آیه بر پایهٔ اخبار مربوط به روز قیامت است. (دربارهٔ شقّ قمر، نک. المیزان ۱۹، ۶۰ـ۶۵.)

دولت احمدی: مراد احمد مختار (ص) با ایهام به نام ممدوح

۶. کاکل برشکستن: کنایه از برانگیختنْ شخصی را بر کاری و زیب و زینت دادن؛ خالص گوید، بیت:

کاکلم می‌شکند ذوق می‌آشامی‌ها　　　رعشه هرگاه به خاک از قدم مُل ریزد

(چراغ هدایت، ذیل «کاکل شکستن»)

اگر معنای اول را لحاظ کنیم می‌توان گفت که شاعرْ ممدوح را به بخشش برمی‌انگیزد، اما گمان من این است که معنای دوم (معروف‌تر و متداول‌تر) خواسته شده، چه شکستن کاکل هم چیزی است در شمار کلاه برشکستن، طرف کلَه کج نهادن به نشانهٔ بزرگی، مباهات، و یا صرفاً زیباتر جلوه کردن. به هر حال، شکستن یا برشکستن کاکل، کج کردن آن است، همچنان‌که در زلف کج هم می‌بینیم، یعنی حالت دالبُرگونه دادن به کاکل یا طرّه به نحوی که به پایین خم شود.

بخشش: اینجا بخت و اقبال، در برابر «کوشش» (نک. ح ۱۷/۹.)

خاقانی: کذا قزوینی و دیگر چاپها؛ اما هروی معتقد است باید «قاآنی» باشد، چون اوکتای، پسر چنگیز، نخستین کسی بود که لقب «قاآن» داشت، و جلایریان (اولاد چنگیز) را باید همین‌گونه خواند. («نکته‌هایی در تصحیح دیوان حافظ»، نشر دانش، س ششم، ش دوم، ص ۲۸.) این را از آن روی ذکر کردم تا نمونه‌ای از اجتهادهای رایج در

برابر نص (که بیش از همه در کاروبار حافظ رواج دارد) به دست داده باشم. به‌راستی چرا؟

۷. به یاد کسی نوشیدن: (یا: یاد کردن از کسی در باده‌نوشی، و نظایر اینها) کاربردی کهن است، و در شاهنامه بسیار آمده، مثلاً در داستان سهراب:

به می دست بردند و مستان شدند　　ز یاد سپهبد به دستان شدند
(۱۹۸،۲)

(یعنی از خوردن به یاد رستم رفتند به یاد زال.) رستم در دیدار با بهمن:

یکی جام زرّین پر از باده کرد　　وزو یاد مردان آزاده کرد
دگر جام بر دست بهمن نهاد　　که: برگیر از آن کس که خواهی تو یاد
(۲۳۹،۶)

اسفندیار نیز:

از آن مردی خود همی یاد کرد　　به یاد شهنشاه جامی بخورد
(۲۵۱،۶)

در حافظ چندین بار به این معنی آمده است، مثل: بخواه جام صبوحی به یاد آصف عهد... (۱۹۸/۹) در مقامی که به یاد لب او می‌نوشند... (۲۷۵/۶) (نیز نک. «شادی خوردن» در: ح ۱۱۹/۸.)

مضمون لخت دوم، همان است که سعدی بدین گونه بازگفته است:

گر به دوری سفر از دوست جدا خواهم ماند　　شرم بادم که همان سعدی کوته‌نظرم
(غ ۳۸۳)

(تفاوت این‌دو در عارفانه بودن بیت سعدی، و بهره‌گیری از مضمونی عرفانی برای مدح در سخن حافظ است.)

۸. گل پارسی: ظاهراً گونه‌ای از گل سرخ: «گل فارسی و جوری از جملهٔ گل خوشبوی‌تر است و قوّت بوی او زیادت است.» (صیدنه، ترجمهٔ کاسانی ۷۰۹،۲) نوعی از ورد است و آن را گل سرخ و گل محمدی و گل گلاب هم می‌نامند، چنان‌که از گفتهٔ ابن‌الاثیر (کامل، حوادث ۳۰۷) مستفاد می‌شود: و کانَ کامکارُ دهقاناً بنواحیِ مرو و اِلیهِ یُنْسَبُ الوَردُ الکامکاریّ، و هوَ الشّدیدُ الحُمْرةِ و هو الذی یُسَمّیٰ بِالرَّیّ القَصرانیّ و بالعراقِ و الجزیرةِ و الشّام الجوری یُنسبُ الیٰ قصران و هیَ قریةٌ بالرّیّ و الیٰ مدینةِ جور و هی مِن مُدُنِ فارس. مقدّسی در احسن‌التقاسیم جزو صادرات فارس، ماورد و گلاب جور را نام می‌برد، و معلوم است که ورد پارسی ممتاز و مشهور بوده

است. (فروزانفر، حواشی و تعلیقات معارف بهاءِ ولد ۲۲۸) گلی است به غایت سرخ گلرنگ، و صدبرگ و گلنار پارسی نیز گویند. کمال گوید: زن پارسا چون گل پارسی (رشیدی) و اما بهرام گرامی می‌گوید که از حدود یک میلیون بیت شعر فقط همین بیت با «گل پارسی» وجود دارد، و در خارج آن در لغت‌نامهٔ دهخدا\ این بیت از کمال اسمعیل نقل شده است:

زن پارسا چون گل پارسی　　　برون اوفتاده ز پرده‌سرا

تا کنون در هیچ جای دیگر اشاره‌ای به گلی با نام خاص «گل پارسی» یا گل فارسی یا گلنار فارسی دیده نشده است، ولی گل پارسی یا فارسی ـ منسوب به فارس ـ از اشتهار بسیار برخوردار بوده است. امیرخسرو دهلوی، پس از ذکری از گلهای خراسان و هندوستان، بدین گونه نام و نشان پارسی را برای گلها زیبنده‌تر از نام و نشان هندی می‌داند:

اگرچه پارسی‌نام‌اند اینها　　　ولی در هند زادند از زمینها
گر این گل در دیار پارسی زاد　　　چرا زو نیست در گفتارشان یاد؟
بسی گلهای دیگر هندُوِی‌نام　　　کز ایشان برده بد مشک خطا وام
گل ما را به هندی نام زشت است　　　وگرنه هر گلی باغ بهشت است
گر این گل خاستی در روم یا شام　　　که بودی پارسی یا تازی‌اش نام...

گلاب پارسی هم، که در شهر جور پارس به عمل می‌آمده، بسیار اشتهار داشته، چنان در فرهنگ معاصر عربی به فارسی عبدالنبی قیّم در زیر واژهٔ «ورد»، ورد جوری برابر با گل رُز آورده شده، و بر روی شیشه‌های گلاب یا ماءالورد تولید کشورهای عربی عنوان «ماء الورد الجوری» آمده است. (برای اطلاع بیشتر، نک. گل و گیاه ۳۰۵ـ۳۱۰.)

حَبّذا: اصل آن «حَبُبَ‌ذا»، که یکی از دو باء در دیگری ادغام و مشدّد شده. حبّذا کلمهٔ مدح است که عبارت با آن آغاز می‌شود، چون جواب است. تثنیه و جمع و تذکیر و تأنیث نمی‌پذیرد. «حَبَّ» به منزلهٔ نِعْمَ است و «ذا» به منزلهٔ رجُل، مثلاً می‌گویند: حبّذا زیدٌ، یعنی چه نیکوست امر بر او. (لسان‌العرب)

می ریحانی: شراب خالص خوشبوی، و گفته شده شراب رقیق سبزرنگ و خوشبوی؛ تحفهٔ حکیم مؤمن، دهخدا\. خمر صاف خوشبوی معتدل‌القوام سرخ و یا زرد است. فهرست مخزن الادویه. صاحب هدایة آن را برای «ضعیفی دل» تجویز کرده است. (هدایة المتعلمین فی الطب، م ۳۴) (فرهنگ الابنیه، به تلخیص) «منفعت شراب ریحانی: دل و معده را قوی کند، و بادها بشکند، و تبها که از بیماری خاسته بود سود دارد.

مضرّتش: درد چشم و درد سر آورد و زود بر سر رود.» (نوروزنامه ۶۳) آنچه در تعاریف آن مشترک است خوشبویی است، که مهمترین امتیاز آن است. گفته‌اند که در هنگام جوشش به آن مواد خوشبو چون عود، قرنفل، نعناع و غیره می‌افزوده‌اند. (نیز نک. الابنیه، طبع بهمنیار ۱۲۵؛ البخاری، التنویر ۶۲) = راح ریحانی (راح = شراب) نظامی:

یک جهان پر نگار روحانی　　　روحپرور چو راح ریحانی
(هفت پیکر ۱۶۰)

خواجو:

بده آن راح روان‌پرور ریحانی را　　　که به کاشانه کشیم آن بت روحانی را
(دیوان ۳۷۶)

عماد فقیه:

از مجلس روحانیان رَوحی به رُوح من رسد　　　کز کاسهٔ ریحانی‌ات مدهوش و بیهوشم کند
(دیوان ۱۵۶)

سلمان:

بیار، ساقی گلچهره، راح ریحانی　　　که موسم گل و ایام راح ریحان است
(دیوان ۴۵۶)

شفیعی کدکنی، در مورد دو بیت ۷ و ۸، انگیزهٔ آن را چنین حدس می‌زند که: احمد بن اویس، پادشاه شاعرپیشه و هنردوست، قلندرخانه‌ای در کنار دجله ساخته بود که قلندران در آن به عیش و نوش می‌پرداختند. آنگاه می‌پرسد: آیا حافظ با شنیدن وصف این قلندرخانهٔ مشهورْ آرزوی سفر بغداد و نشستن در آن قلندرخانه را نپرورده است؟ (قلندریه در تاریخ ۲۸۴ـ۲۸۵) که ظاهراً حدسی در حدس است. از شعر که چنین چیزی برنمی‌آید.

مراد حافظ از گل پارسی و نشکفتن غنچهٔ عیش او از آن، احتمالاً ناکامی از زندگی در محیط پارس و شیراز، و شاید هم پادشاه وقت است، و آرزوی بغداد و امکان عشرت در آنجا، چنان‌که در غزل ۱۸۵ هم گفت:

ره نبردیم به مقصود خود اندر شیراز　　　خرّم آن روز که حافظ ره بغداد کند

۹. سعدی:

سر که نه در پای عزیزان رود　　　بار گران است کشیدن به دوش
(غ ۳۳۷)

* * *

شعری است تا حدودی قصیده‌وار، اگرچه چون دیگر مدایح او آمیخته به زبان غنا و غزل.

برخی حافظ‌پژوهان احتمال داده‌اند در زمانی سروده شده که شاه شجاع دیگر با شاعر بر سر مهر نبوده و خواجه لاجرم چشم امید به بیرون از خطّهٔ خویش دوخته بوده است. (برای نمونه، نک. حافظ پژمان، مقدّمه، هشتاد و پنجم.)

۱ وقت را غنیمت دان، آن‌قدَر که بتوانی
حاصل از حیات، ای جان، این دم است تا دانی

۲ کام‌بخشی گردون، عمر در عِوَض دارد
جهد کن که از دولت، داد عیش بستانی

۳ پند عاشقان بشنو، وز در طرب بازآی
کاین همه نمی‌ارزد، شغل عالم فانی

۴ پیش زاهد از رندی، دم مزن، که نتوان گفت
با طبیب نامحرم، حال درد پنهانی

۵ باغبان، چو من زینجا بگذرم، حرامت باد
گر به جای من سروی، غیر دوست بنشانی

۶ با دعای شبخیزان، ای شکردهان، مستیز
در پناه یک اسم است، خاتم سلیمانی

۷ یوسف عزیزم رفت، ای برادران، رحمی
کز غمش عجب دیدم، حال پیر کنعانی

۸ خُم‌شکن نمی‌داند، این قدَر که صوفی را
جنس خانگی باشد، همچو لعل رُمّانی؟

۹ می‌روی و مژگانت، خون خلق می‌ریزد
تیز می‌روی، جانا، ترسمت فرومانی

۱۰ دل ز ناوک چشمت، گوش داشتم، لیکن
ابروی کماندارت، می‌برد به پیشانی

۱۱ جمع کن به احسانی، حافظ پریشان را
ای شکنج گیسویت، مجمع پریشانی

۱۲ زاهد پشیمان را، ذوق باده خواهد کشت
عاقلا، مکن کاری، کاورد پشیمانی

۱۳ گر تو فارغی از ما، ای نگار سنگین‌دل
حال خود بخواهم گفت، پیش آصَف ثانی

۱. وقت: ممکن است به معنی عرفانی آن نیز ناظر باشد، همچنان‌که واژه‌هایی چون کام، عیش و طرب هم جنبهٔ کلیت و اجمال دارند. بنا بر این، معنی کردن به این یا آن صورت و اختصاص دادن آن به این یا آن معنی شاید با غرض خود شاعر هم مغایر باشد، اگرچه قطب‌الدین شیرازی بیت را به شاهد وقت یا حال عرفانی آورده است. (مکاتیب فارسی ۶۹؛ نیز در مورد این معنی در حافظ، نک. ح ۳۳۳/۷.)

تا دانی: از مصطلحات زبانی بوده است در مقام تنبیه و تحذیر. «ما فرّخ‌روز را کشتیم تا دانی.» (سمک عیار ۲۳۸،۴) «نه من بودم که دبیری می‌کردم؛ دیگری بود تا دانی.» (همان ۳۷۴) اوحدی:

در چنان بیخودی، سرافشانی　　　نفی غیر خداست، تا دانی

(دیوان ۶۳۱)

(نیز نک. محمدامین ریاحی، گلگشت ۱۶۰.)

۲. روزگار، عیش مفت و مسلم و دولت بی‌خون دل به کسی پیشکش نمی‌کند. اگر هم کامی بدهد در برابر آن گرامی‌ترین چیز آدمی (عمر) را می‌ستاند. پس آن کس که از وقت سودی (به هر شکل) نمی‌برد دوچار زیان دوسویه و دوبرابر می‌شود، چون عمر را داده و چیزی نگرفته است. بنا بر این: هر وقت خوش که دست دهد، مغتنم شمار... (۶۶/۲)

۳. شغل: اینجا مشغله، گرفتاری، دردسر (نک. ح ۱۱۴/۶.)

۴. زاهد ار راه به رندی نبرد، معذور است... (۱۵۴/۳) زاهد ار رندی حافظ نکند فهم، چه شد؟... (۱۸۸/۱۱)

۵. گذشتن: خواه با متمم و خواه بدون آن به معنی مردن است؛ فردوسی:

برین زادم و هم برین بگذرم　　　چنان دان که خاک پی حیدرم

(شاهنامه ۱،۲۰)

بیهقی: «خواجه بوسهل زوزنی چند سال است تا گذشته شده است و به پاسخ آن‌که از وی رفت گرفتار.» (۲۲۱) خود حافظ:

نظیر خویش بنگذاشتند و بگذشتند　　　خدای ـ عزّ و جل ـ جمله را بیامرزاد

به جای من: محتمل معنای «در گور من» هم هست، چنان‌که کاشتن سرو در کنار مزار رایج بود و هست. سرو مورد نظر هم همیشه زنده و سرسبز است.

۶. شبخیزان: جایگاه شبخیزی و شب‌زنده‌داری در فرهنگ دینی و عرفانی ما

امری شناخته است. غزّالی: «و پیغامبر (ع) گفت: علیکمْ بقیامِ اللیل فَاِنَّهُ دَأبُ الصّالحینَ قبلَکُمْ فَاِنَّ قیامَ اللیلِ قُربةٌ اِلَی اللهِ عزّ و جلّ و مُکَفِّرٌ لِلذُّنوبِ و مُطرِدَةٌ لِلدّاءِ عَنِ الجَسَدِ و مَنهاةٌ عنِ الاِثم، اَی: بر شما باد به قیام شب، که آن عادت نیکمردان است که پیش از شما بودند، و قیام شبْ قربتی است به حق تعالی و کفّارت گناهان است و دورکنندهٔ درد است از تن و بازدارندهٔ از بزه.» (احیاءالعلوم، ترجمهٔ خوارزمی ۵۳۴) مؤلف، تمامی باب دوم را از «کتاب ترتیب وردها و تفصیل جزءهای شب» به ذکر شبخیزی، چگونگی آن، سیرتها و فضیلتهای شبخیزان و غیره اختصاص داده است. (نک. همان ۵۲۹ـ۵۵۴.) حافظ پیشتر هم خود را «شبخیز» و دعاگوی ممدوح خوانده بود. (۴۳۹/۷)

شکردهان: هم ستیز با دعای شبخیزان می‌تواند مرتبط با دهان باشد، و هم به زبان آوردن «اسم». نیز «خاتم» استعاره از لب و دهان است. (نک. «خاتم» در: ح ۵۹/۲.) پس «شکردهان»، در مقابل آن ستیزه کردن، می‌تواند از مقولهٔ تهکّم و تسمیه به ضد تلقی شود، چون ستیزنده با دعا در حقیقت «آلوده‌دهان» است، اگرچه در این موضع می‌توان آن را نعت در مقام ترغیب و تحریض نیز انگاشت.

اسم: =اسم اعظم، که این مضمون را چند بار در حافظ دیده‌ایم، مثل:

خاتم جم را بشارت ده به حسن خاتمت   کِاَسم اعظم کرد ازو کوتاه دست اهرمن

(نک. ح ۲۲۰/۴.)

می‌گوید: با دعای درویشان شبخیز و دلسوخته رویارویی مکن، چه کافی است آنان حتی یک اسم (اسم اعظم «الله») را، خواه به دعا و خواه به نفرین، بر زبان آورند، و آنگاه... خاتم یا مُهر یا نگین سلیمانی هم، که مظهر حشمت و اقتدار است، وابسته به همین یک کلمه است که بر آن نقش بسته است.

۷. عزیز: ایهام به خدیو یا فرمانروای مصر در روزگار کهن (نک. ح ۲۳۷/۵.)

۸. خم‌شکن: معمولاً همان محتسب از آن اراده می‌شود، هرچند مفتی، قاضی و غیره هم ممکن است به اعتبار صدور دستور خم‌شکنی بدین نام خوانده شوند. (نیز نک. «محتسب» در: ح ۴۲/۱.)

جنس خانگی: واژهٔ «جنس» کنایه‌ای است از شراب و یا به طور کلّی هرگونه مادّه‌ای که به هر دلیل نخواهند نام آن را به زبان آرند (همچنان‌که امروز هم به‌ویژه مواد مخدّر را چنین می‌نامند.) =متاع، چنان‌که طالب آملی در اشاره به تریاک شهر کاکاپور هند می‌گوید:

قـدَری زان مـتاع کـاکـاپور　　　خورده بودم به دفع سرما من
(دیوان ۱۰۶۳)

پیداست شراب خانگی مرغوب‌تر و پاکیزه‌تر شمرده می‌شده، اگرچه حافظ یک جا شراب خانگی را فروتر از نوع مغانهٔ آن نهاده است: شراب خانگی‌ام بس، می مغانه بیار... (۲۸۷/۲) در حافظ «شراب خانگیِ ترس محتسب خورده...» (۲۷۸/۴) هم با بار طنزیِ خاص آن آمده است.

لعل رمّانی: لعلِ همچون دانهٔ انار (نک. ح ۱۸۹/۳.)

بیت را سؤالی باید خواند، زیرا سخن از ندانستن محتسب نیست بلکه دانستن و خود را به ندانستن زدن به مصداق «شتر دیدی ندیدی» است، به دلیل حـمیت او در حق صوفی. به عبارت دیگر، بیت استفهام انکاری است، یعنی: آیا محتسب این قدر بی‌خبر است که نمی‌داند صوفی ریاکار (همدست و همکاسهٔ او) در پستوی خانه‌اش شراب دارد و بهترینش را هم می‌اندازد؟ اصلاً غیرسؤالی‌اش در حکم بی‌معنی است، چون جهلی است مثل همهٔ جهلها، و هیچ‌یک از معانیی چون ریاکـاری، لاپـوشانی، خاصّه‌خرجی، برخی مصلحت‌اندیشی‌ها و امثال اینها را نمی‌رساند؛ ضمن این‌که قید «این قدر» را هم نمی‌خواهد.

خم‌شکن: قزوینی و سایه: محتسب؛ دو نسخهٔ اقدم (ایاصوفیه ۸۱۳، حـیدرآبـاد ۸۱۸) هم مثل خانلری‌اند، نیساری نیز هم.

۹. ایهام دارد به این‌که: خود تو هم ممکن است در خونی که به پا کرده‌ای گیر کنی.

۱۰. گوش داشتن: گوش: ایهام تناسب میان عضو معروف و گوش یا گوشهٔ کمان:

پـیش کـمان ابـرویش لابـه هـمی‌کنم، ولی　　　گوش کشیده است، از آن گوش به من نمی‌کند

(نک. ح ۱۸۷/۵.) گوش داشتن = مراقبت و حفاظت کردن (نک. ح ۲۷۹/۹.)

پیشانی: اصل مـعنی آن در ایـنجا (گـذشته از ایـهام تـناسب بـه جـبین و نـاصیه) گستاخی، جسارت، پررویی، وقاحت، لجاج، سرسختی؛ مولانا:

رستیم از خوف و رجا، عشق از کجا، شرم از کجا؟

ای خاک بر شرم و حـیا، هـنگام پـیشانیست ایـن

(کلیات ۱۰۱،۴)

چو آرم پیش تو زاری، بـهانه نـو بـرون آری　　　زهی شنگی و طرّاری، زهی شوخی و پیشانی

(۲۶۲،۵)

خانلری آن را، با استناد به بیتی از عبید، با اصرار و لجاجت معنی کرده (دیوان ۲، ۱۱۶۵)

غنی به قلچماقی، به‌زور، به صلابت و وقاحت (یادداشتها ۶۶) و قزوینی، با ذکر بیت سعدی و سلمان، شوخی و بیشرمی و سخت‌رویی و قوت و صلابت. (حاشیهٔ غزل ۳۳۵) شایان توجه این‌که از آن فعل نیز ساخته شده، چنان‌که سعدی «پیشانی کردن» (=گستاخی و پررویی کردن) گفته است:

چو آهن تاب آتش می‌نیارد　　　همی باید که پیشانی کند موم

(غ ۶۴۳)

(شاید یکی از بدلها یعنی «چرا باید» درست باشد، و یا در وجه حاضر هم باید سؤالی خوانده شود.) و اما این نگارنده، با وجود جستجو، واژهٔ «پیشانی» را به این معنی در سده‌های نخستین ادب دری نیافت، و از این رو احتمال می‌دهد که از حدود سدهٔ ششم به بعد چنین معنایی به خود گرفته باشد. همچنین، از آنجا که بعید می‌نماید فی نفسه بدین معنی بوده باشد، حدس می‌زند که در اصلْ چیزی چون «سخت‌پیشانی» (صفت مرکب) بوده باشد به همان معنی سخت‌روی، چنان‌که این ترکیب متداول بوده است، مثلاً اوحدی می‌گوید:

ببرد شیخ را به مهمانی　　　با مریدان سخت‌پیشانی

(دیوان ۶۴۳)

سیف فرغانی، به صورت «سخت بودن پیشانی» (=سخت‌رو یا پررو بودن):

ماه در معرض روی تو برآید، چه عجب؟　　　شبروان را چو عسس سخت بود پیشانی

(دیوان ۴۴،۲)

و شاید پس از آن، صفت «سخت» از آن حذف شده و «پیشانی» با حفظ همان معنی باقی مانده باشد. در این مورد می‌توان آن را با «رو» یا «روی» در کاربردهایی چون رو داشتن، رودار بودن، روداری، زهی روی (که حافظ هم دارد)، پررو، پررویی کردن و غیره قیاس کرد، زیرا خود «رو» هم، درست مثل «پیشانی» از ابتدا چنین معنایی نداشته بلکه احتمالاً آن نیز «سخت‌روی» بوده، که با حذف صفت «سخت» هم واژهٔ مذکور همچنان حامل همان معنی شده است. (امیدوار است چنانچه خطایی کرده باشد ارباب لغت و صاحبنظران تاریخ زبان با رفع آن بر بنده منت نهند.) در هر حال شواهد «پیشانی» به معنای مورد بحث در سدهٔ هفتم به بعد فراوان است.

باری، امین‌پاشا اجلالی در نقدی بر ضبط خانلری یعنی «می‌برد به پیشانی» استنتاجی عجیب کرده‌اند، که من از آنجا که شاید کسانی دیگر نیز هم‌نظر با ایشان باشند آن را مطرح می‌کنم. می‌گویند: آنچه ناجور می‌نماید نسبت فعل «بردن»

به «ابروی کماندار» است، زیرا از کماندارْ هدف‌گیری و با تیر زدن منتظر است، نه کشیدن و بردن. بیت عبید (مورد استناد خانلری) برای زلف مناسبتر است تا برای ابرو. نویسنده احتمال می‌دهد که در مصرع دوم تحریفی شده باشد و «می‌بری» بوده باشد، و می‌گوید: بدین‌سان معنی بیت بدون توسل به توجیهات روشن است. («چند نکتهٔ قابل تأمل در دیوان حافظ» [چاپ دکتر خانلری]، نشر دانش، س هفتم، ش چهارم، خرداد و تیر ۱۳۶۶، ص ۸۴.) بحث مذکور هم به نوعی اجتهاد در برابر نصّ است، چه اولاً عموم چاپها «می‌برد» دارند، و ثانیاً اشکال هم از جانب ناقد محترم است، و نه از متن. به گمان من اصل ایراد، ناشی از عدم التفات به صنعت استخدام در «می‌برد» است، که عبارت است از: الف. بردن ابرو به ناصیه، بدین‌سان که این ابرو، کمانی آنچنان بلند است که تا پیشانی کشیده می‌شود. (فعل «بردن» به معانیی چون کشیدن، نقل کردن، متصل کردن و امثال اینها هم آمده است، نک. دهخدا، ذیل همین واژه.) ب. بردن دل با لجاج، سماجت، سخت‌رویی و غیره؛ ج. ابرویت دل مرا به سمت پیشانی می‌کشاند یا سوق می‌دهد (و اینها در حالی است که من، بی‌خبر از این قضایا، فقط می‌کوشیدم تا دل خود را از تیر نگاه تو حفاظت کنم.) آری، به همین سادگی، که مشکل مهمی هم ندارد، یا اگر هم دارد از جهت سخن گفتن به زبانی سرشار و فشرده از انواع و اقسام آرایه‌ها، و به هر حال مألوف و معتاد در حدود آن ایام است. و اما این هنوز آخر کار نیست؛ د. پیشانی احتمالاً ایهامی هم به معنی مصطلح آن در نجوم دارد، زیرا معادل پارسیِ «جبهه» است، چنان‌که مثلاً: پیشانی ماه = جبهه، یعنی منزل دهم ماه. (مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی) این معنی به قرینهٔ کماندار (= صورت فلکیِ «رامی») است، ضمن این‌که کمان معادل پارسی برج «قوس» است.

مضامین فراوانی که شاعران با «پیشانی» و معانی ایهامی آن، خصوصاً در حول و حوش سدهٔ هشتم ساخته‌اند نشان می‌دهد که بیت حافظ را باید از شمار ابیاتی دانست که این شاعران، مطابق یک سنّت ثابت و طولانی، با همدیگر (و گاه حتی با خود) بر سر هرچه صنعتی‌تر و غلیظ‌تر درآوردن آنها چالش داشته‌اند، و اگر حافظ به همین یک مورد بسنده کرده، کسانی چون سلمان و ناصر بخارایی بارها آن را به شکلهای مختلف گردانده و کوشیده‌اند تا از این لحاظ روی دست یکدیگر بلند شوند. ابیاتی که از این پس خواهند آمد جملگی، بی‌هیچ استثنایی، دارای ایهام در «پیشانی» با اجزایی چون سر، ابرو، زلف و ناصیه‌اند؛ منسوب به سلطان ابوسعید بهادر:

عمارتی که لبت کرد در ممالک دل — خراب می‌کند ابروی تو به پیشانی

(نقل از قاسم غنی از شعری چهاربیتی در جُنگ تاج‌الدین احمد وزیر، که بیت سوم آن این است. تاریخ عصر حافظ ۲۰) اوحدی:

گل روی ترا بدید، چون سجده نکرد — مردم همه گفتند به پیشانی کرد

(دیوان ۴۴۱)

خواجو:

ابرویت بین که کشیده‌ست کمان بر خورشید — هیچ حاجب نشنیدیم بدین پیشانی

(دیوان ۴۹۵)

عبید:

پیش لب و زلفش، ای دل، از حیرانی — چون ابروی شوخ او مکن پیشانی

(کلیات ۱۱۳)

سلمان، نمونه‌هایی از ابیات بسیار او با این ایهام:

کرده بودم ترک ترکان کمان‌ابرو و باز — می‌زنند از ره به چشم شوخ و پیشانی مرا

(دیوان ۵۶)

سر خود را نمی‌دانم سزای خاک درگاهت

ولیکن کرده‌ام حاصل من این منصب به پیشانی

(همان ۲۹۲)

غمزه و چشم تو شوخ‌اند، ولی آمده‌اند — ابروان تو به پیشانی از یشان بر سر

(همان ۵۳۰)

ناصر بخارایی، بیتی از ابیات متعدد:

مرا دشوار می‌آید که با رویت به آسانی — مقابل گردد آیینه به روی سخت و پیشانی

(دیوان ۳۹۲)

۱۱. قشیری: «و آنچه از قِبَل حق بود از پیدا کردن [= آشکار کردن ـ م] معانی و لطفی کردن و احسانی، آن جمع بود.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۰۲) به الفاظ و روال مشترک بیان میان این دو بنگریم؛ آیا می‌توان گفت که حافظ آن را نخوانده و تأثیری از آن برنگرفته است؟ عطار، که بیت حافظ به آنِ او نیز نزدیک می‌نماید:

جان عطار از پریشانیست همچون زلف تو

جمع کن بر روی خود جان پریشان مرا

(دیوان ۹۸)

خواجو، با عین ترکیب «مجمع پریشانی»:

بتی که طرّهٔ او مجمع پریشانیست　　　لب شکرشکنش گوهر بدخشانیست

(دیوان ۲۱۷)

جمع: در برابر تفرقه (نک. ح ۱۷۱/۶.)

جمع ـ پریشانی: پارادوکس عرفانی (نک. ج ۱،۱۷۵ـ۱۸۶.)

بیت حافظ به گمان من یکی از مؤثرترین و دل‌انگیزترین ابیات حاوی این محتوی است.

۱۲. طنزآمیز است، چه «عاقل» تهکّمی نسبت به زاهد «ناعاقل» است به دلیل توبه‌ای که کرده، و اکنون می‌سوزد و می‌سازد، و بدتر از همه این‌که مایهٔ عبرت برای دیگران شده است.

۱۳. به تخلّصهای قصاید مدحی و بهانه‌های مرسوم در آنها برای گریز زدن به مدح شبیه است.



غنی غزل را مربوط به دورهٔ مبارز می‌داند. (تاریخ عصر حافظ ۱۸۳ـ۱۸۴) دستغیب نیز به همین سان (حافظ‌شناخت ۲،۶۱۹)

از غزلهای دارای تنوع مضمونی است: غنیمت شمردن وقت، توصیه به عشرت، طرب و رندی، مضامین عاشقانه، زاهدیه و غیره، و سرانجام هم مدح. حال اگر محتوای اصلی شعر را در عشق، معرفت، و عرفان بدانیم، آنگاه بیت مدحی چون زایده‌ای نسبت به اصل پیکرهٔ شعر جلوه می‌کند، ضمن این‌که مدحی بس کم‌مایه هم هست.

۱ هواخواه توام، جانا، و می‌دانم که می‌دانی
که هم نادیده می‌بینیّ و هم ننوشته می‌خوانی

۲ ملامتگو چه دریابد میان عاشق و معشوق؟
نبیند چشم نابینا خصوص اسرار پنهانی

۳ بیفشان زلف و صوفی را به‌پابازی و رقص آور
که از هر رُقعهٔ دلقش هزاران بت بیفشانی

۴ گشادِ کار مشتاقان در آن ابروی دلبند است
خدا را، یک نفس بنشین، گره بُگْشا ز پیشانی

۵ مَلَک در سجدهٔ آدم، زمین‌بوس تو نیّت کرد
که در حسن تو چیزی یافت بیش از طَور انسانی

۶ چراغ‌افروزِ چشم ما نسیم زلف خوبان است
مباد این جمع را، یا رب، غم از باد پریشانی

۷ دِریغا عیش شبگیری که در خواب سحر بُگْذشت
ندانی قدر وقت، ای دل، مگر وقتی که درمانی

۸ ملول از همرهان بودن، طریق کاروانی نیست
بکش دشواری منزل به یاد عهد آسانی

۹ خیال چنبر زلفش فِریبت می‌دهد، حافظ
نگر تا حلقهٔ اقبالِ ناممکن نجنبانی

۱. علی‌اکبر احمدی دارانی و اکرم هراتیان، در ضمن مقاله‌ای مشترک، آن را متأثر از مصطلحات مکاتباتی دانسته‌اند، با ارائهٔ شواهدی از جمله از منتجب‌الدین جوینی: «و آن خدمتی که از مدتی باز در آرزوی آنم دریابم و رسم خدمت و هواخواهی که با اخلاص اقامه کنم.» عتبة‌الکتبة ۱۰۲ («حافظ ـ نامه»، بوستان ادب، دانشگاه شیراز، س سوم، ش دوم، پیاپی ۸، تابستان ۱۳۹۰، ص ۸.)

۲. ابونواس، هم در جهل ملامتگو از ماوقع میان عاشق و معشوق:

بـادِرْ صَبوحَکَ وَآنْـعِمْ ایُـهَا آلرّجـلُ　　　وَ آعْصِ آلّذینَ بجهلٍ فِی آلهوىٰ عَذَلُوا
(دیوان ابی نواس ۸۴)

(صبوح آر و کرم کن، ای مرد / به‌رغم بی‌خبرانی که منع عشق کنند.) («بی‌خبران» به جای «مدّعیان» در بیتِ حافظ) ابن‌فارض نیز:

یا عاذلَ المشتاق جهلاً بالّذی　　　یَـلقیٰ مَـلِیّاً، لابَـلَغْتَ نَـجاحاً
(دیوان ابن‌الفارض ۷۹)

(ای ملامتگوی مشتاقان از روی جهل نسبت به آنان که / زمانی دراز با هم دیدار کرده‌اند، تو به کام خویش نخواهی رسید.)

خُصوص: (در عربی: مصدر مجرد) = خاص کردن، مخصوص گردانیدن، که مناسب اینجا نیست. اما برخی واژه‌ها که در عربی اسم (مثل یقین، ضرورت) یا فعل‌اند (چون انصاف، و همین خصوص) در پارسی به صورت قید به کار می‌روند، یعنی یقیناً (که بسیار رایج است) یا ضرورتاً، در بیت نظامی:

هرکه کند صحبت نیک اختیار　　　آید روزیش ضرورت بـه کـار
(مخزن ۸۶)

انصاف، در بیت عراقی (=انصافاً):

از برای دل مـن روی بـه هـرکس مـنمای　　　کان رخ انصاف دریغ است به هر دیده‌وری
(کلیات ۹۷)

خصوص (= خصوصاً) سعدی:

امید رحمت است، آری، خصوص آن راکه در اینجا
ثـنای سـیّد مـرسل، نـبیّ مـحترم، گـردد

(که در دهخدا به شاهد همین معنی آمده است.)

میان: کذا قزوینی و اکثر طبعهای معتبر دیگر، و نیساری، اقدم نسخ نیز؛ اما معلوم نیست چه عیب و علتی دارد که محمود هومن به سراغ چاپ قدسی و شرح سودی می‌رود تا «ز راز» را، لابد از سوی شاعر، به جای آن بنشاند. نه، گمان نکنید ایراد متوجه آن زنده‌یاد است و بس، «بر هرکه بنگری به همین درد مبتلاست» که اقدم و اصح نسخ را رها کند تا حافظی کاملاً شخصی، سلیقه‌ای و بر روی هم برساخته را از کار درآورد.

۳. از نظر روال بیان بسیار نزدیک به بیت سلمان:

برافشان دست تا صوفی به پایت سر دراندازد
درآ دامن‌کشان تا دل ز جان دامن برافشاند
(دیوان ۸۹)

اما تفاوت مهم، در محتوی و از جهت دیدگاه این‌دو نسبت به صوفی است: از سخن سلمان نه تنها تلقی منفی از صوفی برنمی‌آید بلکه نگاهی مثبت و حاکی از عشق و اخلاص به صوفی انداخته، اما حافظ احتمالاً قالب مضمون را از سلمان گرفته و در عین حال دید کاملاً منفی و تقریباً همیشگیِ خود را در قبال صوفی بر آن سوار کرده است؛ نیز خود خواجه:

خدا زان خرقه بیزار است صد بار   که صد بت باشدش در آستینی

پابازی: = پایکوبی و رقص، چه در باب سماع صوفیان و چه غیر آن؛ فخرالدین اسعد:

گروهی در نشاط و اسپ تازی   گروهی در سماع و پایبازی
(ویس و رامین، طبع محجوب ۲۳)

سنایی:

ز بس کان شوخ داند پایبازی   شدم سرگشته و حیران جانان
(دیوان ۹۶۵)

جمال‌الدین اصفهانی (با ایهام به افتادن زلف در پا):

زلف تو بر عارض تو پایبازی می‌کند   هر زمان سوی لب تو دست‌یازی می‌کند
(دیوان ۴۶۰)

(دربارهٔ رقص خاص صوفیان، نک. ح ۲۵۲/۵.)

در بیت حافظ ایهامی ظریف هست: این‌که رقص و پابازی، کار زلف هم به شمار می‌آید، بدین‌سان که رقص زلف عبارت از تکان و تموّج و حرکت آن به این و آن سوی، و پابازی، افتادن سر زلف در پای یار و بازی کردن آن با پای است. (نظیر همین ایهام را در بیت جمال‌الدین هم دیدیم.) در مورد صوفی هم مشخص است. به هر حال مقصود حافظ ظاهراً این است که حرکات زلف یارْ صوفی را به انجام حرکات مشابه برمی‌انگیزد.

بت: در عالم تصوف نیز (همچون حکمت و فلسفه) هر آن چیز دلخواه و مسحور کننده‌ای که حجاب دل یا دیدهٔ ادراک و بازدارنده از کشف و دریافت حق و حقیقت شود با اصطلاح یا نماد بت (یا صنم، وَثَن و امثال اینها) بیان می‌گردد. یکی از حکمایی

که به تفصیل و با دقت به این بتها یا موانع پرداخته‌اند ابوحامد غزّالی است، که در آثار خود همچون المُنقِذُ مِن الضّلال و تهافت‌الفلاسفة به عربی و کیمیای سعادت به پارسی به جامعترین وجه به آن پرداخته است. (گذشته از اصل کتابها، می‌توانید به زرین‌کوب، فرار از مدرسه، با کاروان اندیشه، زیر عنوان «غزالی در اعترافات و اندیشه‌هایش» به‌ویژه بحثی در آفات علوم ۱۳۲ـ۱۴۰ بنگرید.) و اما در تصوف و عرفان هم این موضوع از نظرگاه خاص عرفا مورد بحث قرار گرفته، از جمله در آثار عزیزالدین نسفی، به‌ویژه با بیان بس ساده و معلم‌وار همیشگی او. وی نخست بتها را تقسیم‌بندی و آنگاه دربارهٔ هرکدام بحث می‌کند، و به طور کلی دافع این حجابها و موانع را عقل و علم و تزکیهٔ نفس می‌داند. از نظر او بتها بر شش گونه‌اند، که سه بت از آنِ عوام است: شهوت بطن، شهوت فرج، و دوستی فرزند؛ سه بت نیز به خواص تعلق می‌گیرد: دوستی آرایش ظاهر (بت صغیر) دوستی مال (بت کبیر) و دوستی جاه (بت اکبر) و همهٔ این شش ناشی از حبّ نفس‌اند. مؤلف آنگاه به توضیح هرکدام می‌پردازد، مثلاً بت عادت: «بر هر کار که عادت کنی، آن کار بت تو شود.» (الانسان‌الکامل ۱۲) بت قبول خلق: «آن بت بزرگ، بعضی را مال است، و بعضی را جاه است، و بعضی را قبول خلق است.» (همان ۱۸۳) در رساله‌ای دیگر: «ای درویش، بیشتر خلق بت‌پرست‌اند [...] با وجود بت، سالک به جایی نرسد. هرچیز که سالک را به خود مشغول می‌کند و مانع ترقّی سالک می‌شود بت است.» (مقصد اقصی ۲۲۳) «یکی را مال و یکی را جاه و یکی را نماز بسیار و یکی را روزهٔ بسیار بت باشد، و یکی خواهد که همیشه بر سجاده نشیند، سجاده او را بت باشد، و یکی خواهد که همیشه پیش کسی برنخیزد، آن نابرخاستن بت باشد، و امثال این بسیار است.» (همان‌جا) در اثری دیگر: «ای درویش، به یقین بدان که بیشتر آدمیانْ خدای موهوم و مصنوع می‌پرستند از جهت آن‌که هریک با خود چیزی تصوّر کرده‌اند و آن متصوَّر خود را "خدای" نام نهاده‌اند و آن را می‌پرستند [...] و با این حال همه‌روزه عیب بت‌پرستان می‌کنند [...] و نمی‌دانند که ایشان همه عمر در این بوده‌اند و در این خواهند بود و از ربّ‌الارباب، که اله مطلق است، غافل‌اند.» (زبدةالحقایق ۳۱۳) و اما در تاریخ فلسفه و حکمت مغرب‌زمین، مشهورترین بحث دربارهٔ بتها از آنِ فیلسوف شهیر انگلیسی، فرانسیس بیکن (ف ۱۶۲۵ م.) است. او نیز حجابهای حقیقت را به پیروی از سنّت پیش از خود «بت» (Idol) می‌خواند، و با تقسیم بتها بر پنج گونه به تفصیل دربارهٔ آنها سخن می‌گوید، که به طور خلاصه عبارت‌اند از: یک. بتهای قبیله‌ای یا طایفه: عاداتی که فطری بشرند، چنان‌که شخص مثلاً از پدیده‌های

طبیعی، انتظار نظمی بیش از حدود موجود دارد. دو. بتهای غار یا شخصی: سبق‌ذهن شخصی، که وجه مشخصهٔ شخص محقق است. سه. بتهای بازاری: آنچه مربوط است به جبر کلمات و دشواری مصون داشتن ذهن از تأثیر آنها. چهار. بتهای تئاتر یا نمایشی: که به طرز تفکرهای مرسوم و مقبول مربوط می‌شوند، مثل ارسطو و مَدرسی‌ها. پنجم. بتهای مکاتب: عبارت‌اند از این گمان که فلان قانون کور [کذا ـ م]، مثلاً قیاس، در تحقیق می‌تواند جای قضاوت را بگیرد. (برتراند راسل، تاریخ فلسفهٔ غرب ۲، ۷۵۱؛ نیز نک. فروغی، سیر حکمت در اروپا ۱، ۱۳۰ـ۱۳۲.) آنچه در سطور پیش از نسفی به صورت بت عادت و بت قبول خلق دیدیم تقریباً همان است که بیکن نیز از آنها سخن گفته است. (نیز نک. «حجاب» در: ح ۱۸۲/۳.)

۴. گشاد: =گشایش، گاه برابر با اصطلاحهایی چون فتوح یا بسط:

خدا چو صورت ابروی دلگشای تو بست　　　گشاد کار من اندر کرشمه‌های تو بست

(در مورد این معنی، نک. ح ۳۶۱/۱.) با ایهام به گشاد تیر به معنی رها کردن آن از کمان (نک. ح ۲۳۳/۶.)

دلبند: ایهام ترجمه یا جزء در «بند» با «گشودن»؛ «بند» در اینجا، هم معنی دلاویز و دلنواز دارد و هم بند و گره‌زننده بر دل، چنان‌که معنی اخیر در این بیت او آمده است:

نگارم دوش در مجلس به عزم رقص چون برخاست
گره بگشود از گیسو و بر دلهای یاران زد

(قزوینی به جای گیسو دارد: ابرو) که در اینجا هم گره گشودن از گیسو (یا ابرو) به منزلهٔ گره زدن بر دلهای مشتاقان است. معنی ایهامی از همین‌جا تولّد می‌یابد.

بنشین: کذا قزوینی، ولی نیساری: با ما؛ ضبط اخیر قدیمتر است. (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۵۳۸.) اما «با ما» از نظر معنایی چیزی بر بیت نمی‌افزاید، به خلاف «بنشین»، که لطفی خاص هم به بیت داده است: نشستن یار، آرامتر شدن و گره از پیشانی باز کردن.

۵. سجده بردن ملایک بر آدم: نک. قرآن کریم، اعراف ۱۱.

شاعر، فرد مورد نظر را اسوهٔ اکمل انسانی یا انسان آرمانی دانسته، که پیداست بالاترین حدّ ستایش از یک انسان است. محمد دارابی بیت را خطاب به حضرت پیامبر (ص) می‌داند به مقتضای قدسیهٔ «لولاکَ لَما خَلَقْتُ الافلاک». (لطیفهٔ غیبی ۷۴)

۶. چراغ‌افروز چشم: تبادر به چشم و چراغ (کاملاً متناسب با محتوای بیت) دارد.

نسیم: = بوی، با ایهام به معنی معروف (به قرینهٔ باد و پریشانی)

نسیم چراغ‌افروز: پارادوکسی است که چند بار در حافظ به اشکال مختلف، و میان باد و چراغ آمده. به هر حال باد، و گاه نسیم، سبب خاموشی چراغ می‌شود. (نک. ح ۳۳۱/۶.)

جمع: ایهام: الف. حلقه یا محفل مورد نظر شاعر (ما) ب. جمع تارهای زلف

جمع ـ پریشانی: از نظر بدیعی، ایهام تضاد، و از نظر محتوایی، برابر با دو اصطلاح متضایف یا وابستهٔ جمع ـ تفرقه (نک. ح ۱۷۱/۶.) شاید این معنیِ ایهامی هم اراده شده باشد که این جمع نباید غم یا دغدغه‌ای از جهت پریشانی (زلف) داشته باشد، چرا که زلف اساساً پریشان باشد خوشتر است.

بیت، از نظر شکلی، مجموعه‌ای فشرده از آرایه‌ها و ظرافتهای شاعرانه است. از حیث محتوایی، به گمان من از شعارهای لطیف در زمینهٔ زیباپرستی است، که در حافظ متعدد است. این هم شعاری از همین شمار از حسن دهلوی، که احتمال می‌دهم بیت حافظ از سویی متأثر از آن و از سوی دیگر تکامل بخشنده به آن باشد:

بی نسیم شمایل خوبان   گلْستِان حیات پژمرده‌ست

(دیوان ۵۵)

خوبان: کذا نیساری و قدیمترین نسخ؛ قزوینی: جانان؛ اما «خوبان»، گذشته از قدمت، از جهت شاعرانه هم برتر است، زیرا دست کم ایهامی که در مورد «جمع» ذکر شد، از نظر معنایی، مستلزم واژه‌ای جمع است، و نه مفرد (جانان). مضافاً بیت امیرحسن، که احتمال دادم بر حافظ تأثیر نهاده باشد، «خوبان» داشت.

۷. وقت: اینجا هم چیزی است میان معنی معروف و اصطلاح عرفانی، آنچنانکه در غزل قبلی (۴۶۴/۱) هم دیده‌ایم، یا در:

قدر وقت ار نشناسد دل و کاری نکند   بس خجالت که ازین حاصل اوقات بریم

در بیت متن «عیش شبگیری»، آن هم گذشتن آن در خواب سحرگاهی، امکان این را که شاعر به «وقت» عرفانی نیز ناظر بوده باشد پیش می‌آورد.

۸. کاروانی: کذا قدیمترین نسخ و اکثر طبعها چون انجوی، عیوضی، سایه و غیره، و نیز نیساری؛ اما قزوینی و معدودی از چاپها «کاردانی»؛ «منزل» نیز با «کاروانی» تناسب دارد. وانگهی، اگر «کاردانی» می‌بود، نیازی به «طریق» نمی‌داشت. «آیین کاروانی» در این بیت سعدی، نه تنها چیزی متفاوت است بلکه خود می‌تواند دلیلی بر صحت «طریق کاروانی» باشد:

دل، ای رفیق، درین کاروانسرای مبند   که خانه ساختن آیین کاروانی نیست

اشکال مهمتر در ضبط قزوینی این است که نسخهٔ اساس علامه (خلخالی) همان «کاروانی» بوده (اگرچه طبع حروفی خلخالی از آن «کاردانی» دارد) و ظاهراً علامهٔ فقید آن را به «کاردانی» بدل کرده بدون این‌که توضیحی درباره‌اش بدهد. (نیساری، مقدّمه‌ای بر تدوین غزلهای حافظ ۱۲۵)

۹. تضمینی است از انوری، در یک قطعه:

نگر تا حلقهٔ اقبال ناممکن نجنبانی   سلیما، ابلها، لا بَل که محروما و مسکینا
(دیوان ۵۱۲،۲)

ظاهراً سلمان هم در این بیت از همان قطعه تأثیر پذیرفته، ولی به صورت نقل مضمون:

صبا شوریدهٔ سودای زلف اوست، می‌ترسم   که گستاخی کند ناگه بر آن در حلقه جنباند
(دیوان ۱۲۹)

بیت انوری ارتباطی به زلف ندارد، ضمن این‌که لخت اول آن دارای حالت و هیأت مَثَل است (اگرچه در امثال و حکم دهخدا نیامده) اما بیت سلمان و حافظ هردو مرتبط با زلف و از شمار مضامینی است که از خطرات افتادن در دام زلف یار تحذیر می‌دهد، زیرا زلف، به‌رغم هوس‌انگیزی، دارای خصلت فریبکار هم هست، ضمن این‌که یلان و عیّاران، و حتی باد، را به زنجیر می‌کشد. (۲۵۱/۸، ۴۸۴/۴ و غیره)

* * *

از مطلع چنین برمی‌آید که خطاب به شخصی مشخص و در ابراز وفاداری به اوست. بیت ۵ نیز، چنان‌که اشاره شد، اوج ستایش نسبت به مخاطب. «زمین‌بوس» هم از مصطلحاتی است که هرچند در اشعار دینی یا عرفانی هم در قبال فرد منعوت به کار می‌رود، لیکن عملاً بیشترین استعمال آن در مدح، به‌ویژه در مورد مقامات عالی دنیوی و غالباً شاه یا فرمانروای وقت، بوده است.

و اما غزل به نظر می‌رسد بی‌ارتباط با این شعرها نباشد: شعری از شاه شجاع، که یکی از ابیات آن این است که او در مکتوبی خطاب به سلطان حسین بن اویس ایلکانی آورده است:

برون از عالم حسن است جانی خرده‌بینان را
به غمزه سوی یکدیگر اشارتهای پنهانی

(در مورد بیت و نامهٔ مربوط، نک. غنی، تاریخ عصر حافظ ۲۹۳ـ۲۹۶.) این بیت

به خوبی با بیتهای ۲ و ۶ از حافظ قابل قیاس است، و بعید می‌دانم که یکی از دو سراینده (حافظ و شجاع) بر دیگری اثر نگذارده باشد. دیگر قصیده‌ای از سلمان (مدّاح جلایریان) در مدح شاه شجاع (خصم خونی جلایریان):

زهی دولت کز اقبال همای چتر سلطانی

همایون‌فال شد بومی که بودش سربه‌ویرانی

(غنی، همان ۲۹۷؛ دیوان سلمان ۶۱۰) به هر حال همروالی این سه شعر به هیچ روی تصادفی نیست بلکه معلول اغراض و انگیزه‌هایی است مربوط به عوالم و عواطف شخصی سرایندگان، یعنی چیزهایی که تفسیر دقیقتر این اشعار (به‌ویژه شعر حافظ) را دشوار بلکه ناشدنی می‌سازد، مگر برای «نادیده‌بینان» و «ننوشته‌خوانان» در این آب و خاک، که در انگیزه‌شکافی زبردست و همیشه حاضریراق‌اند.

۱ گفتند خلایق که: تویی یوسُف ثانی
چون نیک بدیدم، به حقیقت به از آنی

۲ شیرین تر از آنی به شکرخنده که گویم
ای خسرو خوبان که تو شیرین زمانی

۳ تشبیه دهانت نتوان کرد به غنچه
هرگز نبود غنچه بدین تنگ‌دهانی

۴ صد بار بگفتی که: دهم زان دهنت کام
چون سوسن آزاده چرا جمله زبانی؟

۵ گویی: بدهم کامت و جانت بستانم
ترسم ندهی کامم و جانم بستانی

۶ چشم تو خدنگ از سپر جان گذراند
بیمار که دیده‌ست بدین سخت‌کمانی؟

۷ چون اشک بیندازی‌اش از دیدهٔ مردم
آن‌را که دمی از نظر خویش برانی

۲. شکر اصفهانی: (به ایهام در «شکرخنده»، به قرینهٔ شیرین و خسرو) ماجرای خسرو با او بخشی را از خسرو و شیرین به صورت اپیزودگونه تشکیل می‌دهد. خلاصهٔ داستان بدین قرار است: روزی خسروپرویز در بزم باده‌گساری از حاضران می‌پرسد: خوبرویانِ شایستهٔ همسری در کجا بیشتر یافت می‌شوند. هرکس شهری را نام می‌برد، و یکی اشاره به سپاهان می‌کند و دختری شکر نام. خسرو در سال بعد عازم آنجا می‌شود و لعبت ماهرو را می‌یابد. به هنگامی که از باده سرمست می‌شود شکر را فرامی‌خواند تا از او کام برگیرد. شکر به بهانهٔ حاجتی بیرون می‌رود و کنیزی را به جای خود به بستر خسرو می‌فرستد. خسرو فردای آن شب از شکر می‌پرسد که شب دوشین بر او چگونه گذشته است، و شکر در ضمن پاسخ و برای آن‌که خسرو مطمئن شود که همبستر او خود شکر بوده به مختصر بوی بد دهان او اشاره می‌کند و برای رفع آن یک سال خوردن سوسن و سیر را توصیه می‌کند. خسرو وقتی از سپاهان به

پایتخت بازمی‌گردد چنان می‌کند و آن بوی زایل می‌شود. سال بعد دوباره به سپاهان می‌رود و شکر بار دیگر او را چون سال پیش فریب می‌دهد. آنگاه که خسرو از او می‌پرسد که آیا تاکنون مهمانی چون او بر وی فرود آمده است یا نه، پاسخ می‌شنود: آری، سال پیش کسی چون تو همبستر من بود، که عیبی جز بوی دهان نداشت، لیکن تو خوشبویی. باری، خسرو به طنز به شکر می‌گوید: تو که عیب دیگران مـی‌گویی، خود دارای این عیب هستی که یک ساعت بدون نزدیکی با دیگران نمی‌مانی. اما شکر چون این می‌شنود به ناگزیر راز بر خسرو می‌گشاید که او همواره بر مُهر خویش بوده و همبستر خسرو دیگری بوده است. خسرو او را بـه نکـاح خـود درمـی‌آورد، و در اینجاست که شیرین سایهٔ رقیب بر سر خـود مـی‌بیند و از احسـاس دلتـنگی نـاله‌ها برمی‌آورد، که خود مضمون وصفی است دلگداز از شب تنهایی شیرین، کـه پس از وقوع ماجراهای بسیار، سرانجام مشکل بر او گشاده می‌شود و قضایا به عـروسی دو دلداده می‌انجامد. (نک. همان ۲۹۷ به بعد.)

و اما پس از اثر نظامی، یک رشتهٔ دراز از مضامین دربارهٔ شیرین، شکر و خسرو در اشعار شاعران پدید می‌آید که اغلب بر پایهٔ تناسب «شکر» با «شیرین» و ایهام‌سازی با نام این سه تن است، که چند نمونه‌اش را در حافظ می‌بینیم، اما اصل و آغاز این سنت شعری از خود نظامی است که چندین بیت با مضمون قیاس شیرین و شکر سـروده است، از جمله:

مگو شـیرین و شکّـر هست یکسـان		ز نی خـیزد شکـر، شـیرینی از جـان
(همان ۲۸۶)

در هر حال، این نگارنده به یاد نمی‌آورد هیچ دیوان غزلیاتی را از هیچ غزلسرای شناخته‌ای که ولو یکی دو بار مضمونی یا ایهامی در واژهٔ «شکر» نساخته باشد. برای نمونه، سعدی:

جای خنده‌ست سخن گفتن شیرین پیشت		کاب شیرین چو بخندی بـرود از شکـرت
(غ ۳۵)

امیرحسن دهلوی، با احتمال تأثر حافظ از او:

پرویز نصیب از لب شیرین چو شکر بـرد		ما را شکری بخش، کـه شـیرین‌تر از آنـی
(دیوان ۳۵۱)

خسروِ پرویز گر شیرین و شکّر هردو داشت		تـو بـدان لبهای شـیرین شکّـرستان مـنی
(همان ۳۹۸)

خواجو:

نام شکّر نبرم پیش عقیق تو، که خسرو   با وجود لب شیرین ز شکر بازنماند

(دیوان ۶۷۶)

۴. کام: با ایهام تناسب رایج به دهان (به قرینهٔ دهان و زبان)

سوسن، جمله زبان: پیشتر ذکر شد که سوسن را به دلیل ده گلبرگ آن ده‌زبان یا چندزبان، همه‌زبان و غیره خوانده و مضامینی به تفاوت دربارهٔ خاموش بودن با وجود ده زبان، و گاه به عکس، پرگویی و گاهی زبان‌درازی و غیره ساخته‌اند؛ نظامی، در زبان‌درازی سوسن:

سوسن ز سر زبان‌درازی   شد در سر تیغ و تیغ‌بازی

(لیلی و مجنون ۱۹۵)

(نیز نک. «سوسن» در: ح ۴۴/۶.)

۶. خدنگ: به حذف مضاف = تیر خدنگ (دربارهٔ خدنگ، نک. ح ۲۳۱/۳.)

سخت‌کمانی: پیداست ایهام به ابروان است.

۷. مردم: ایهام به مردمک، که بارها در حافظ دیده‌ایم. (نک. ح ۵۵/۱.)

❊ ❊ ❊

مرحوم عبدالرحیم خلخالی شعر را متعلق به روح‌الامین (کذا؛ روح‌الدین؟) دانسته است. (دیوان حافظ، طبع خلخالی، مقدّمه، کز) محمدامین ریاحی، که ایشان هم نظری مشابه دارند: سراینده، روح‌الله یا روح‌الدین عطار، شاعر شیرازی معاصر حافظ است، که دیوان کوچکی از او در کتابخانهٔ مجلس موجود است. (ابن‌یوسف، فهرست کتابخانهٔ مجلس، ج ۳، ص ۶۵۳ـ۶۵۶) (برای اطلاع بیشتر، نک. گلگشت ۴۳۳ـ۴۳۴.) غزل تخلص هم ندارد، و همین خود بر تردید نسبت به انتساب آن به حافظ می‌افزاید.

به هر روی، مطلع شعر این احتمال را پیش می‌آورد که خطاب به فردی خاص بوده که تمامی غزل به توصیف وی اختصاص دارد. از همین روی، شعر، به دلیل تمرکز بر همین درونمایه، یکدست درآمده است، بدون این‌که نیازی به عاملی هماهنگ‌کننده چون ردیف داشته باشد. به‌رغم این احوال، شعر نه از محتوایی ژرف برخوردار است، و نه لطف و لطافتی خاص، بلکه بیشتر عبارت از یک رشته مضمون‌سازی بر حول مخاطب موصوف است.

۱ نسیم صبح سعادت، بدان نشان که تو دانی
گذر به کوی فلان کن در آن زمان که تو دانی
۲ تو پیک خلوت رازیّ و دیده بر سر راهت
به مردمی نه به فرمان، چنان بران که تو دانی
۳ بگو که جان ضعیفم ز دست رفت، خدا را
ز لعل روح‌فزایش ببخش از آن که تو دانی
۴ من این دو حرف نبشتم چنان‌که غیر ندانست
تو هم ز روی کرامت چنان بخوان که تو دانی
۵ خیال تیغ تو با ما حدیث تشنه و آب است
اسیر خویش گرفتی، بکُش چنان که تو دانی
۶ امید در کمر زرکِشت چگونه نبندم؟
دقیقه‌ایست، نگارا، در آن میان که تو دانی
۷ یکیست ترکی و تازی درین معامله، حافظ
حدیث عشق بیان کن بدان زبان که تو دانی

۱. اوحدی، که به گمانم حافظ بیشتر از غزل او تأثیر گرفته است:

نسیم صبح، کرم باشد آنچنان‌که تو دانی گذر کنی ز برِ من به نزد آن‌که تو دانی
(دیوان ۴۰۷)

خواجو:

ایا صبا، خبری کن مرا از آن‌که تو دانی بدان زمین گذری کن در آن زمان‌که تو دانی
(دیوان ۴۹۳)

۲. پیک: اینجا ظاهراً از نوع سوار (به قرینهٔ «راندن») (نک. ح ۶۲/۱.)
مردمی: ایهام به مردمک چشم (نک. ح ۵۵/۱.)
لخت دوم ایهام ساختاری دارد: الف. به مردمی، نه به فرمان؛ که می توان عبارت را چنین معنی کرد که وقتی تو مرکب خود را بر روی چشم منتظر من می‌رانی، این در حکم لطف تو بر من است، و نه کاری از روی دستور و اجبار. ب. به مردمی نه، به

فرمان.... یعنی نه با ملاطفت بلکه به قهر و آمرانه و از روی جلال بر چشم من بران. (نمونه‌ای نظیر آن را پیشتر در حافظ دیدیم:... وان مَی که در آنجاست حقیقت، نه مجاز است، که می توان آن را چنین نیز خواند: حقیقت نه، مجاز است. نک. ح ۴۱/۲.) در مورد «فرمان» می توان گفت که هر پیکی به ضرورت تابع فرمان فرستنده و دستور دهنده بوده است. من ترجیح می‌دهم فقط به ذکر این دو شق اکتفا کنم و ترجیح و سلیقهٔ خود را بر خواننده تحمیل نکنم. البته قراینْ بیشتر به سود خوانش نخست است تا دوم.

۳. جان ضعیف: یک معنای «جان» نیروی حیاتیِ تن است، لیکن از آنجا که این‌گونه جان چندان اهمیتی در فرهنگ گذشتگان ما نداشته است شاید بتوان از آن تعبیر به «جانِ بی‌آن» کرد، یعنی جانی که در برابر جان علوی یا «جانِ با آن» قرار دارد، که محبوب تنها این‌گونه جان را می طلبد و با آن همراه می‌شود. حافظ پیشتر صفت «ضعیف» را برای دل نیز به کار برده، یعنی دل بی‌بهره از یار:

دل ضعیفم از آن می‌کشد به طرف چمن — که جان ز مرگ به بیماری صبا ببرد

لعل: دربارهٔ روح‌فزایی و حیاتبخشی لب، نک. ح ۳۴/۸.

ضعیفم: کذا نیساری، اقدم نسخ، و سایه؛ اما قزوینی: عزیزم، که گذشته از متأخر بودن ضبط، بعید می‌نماید که خواجه در چنین موضعی جان خود را عزیز خوانده باشد.

۴. لخت دوم به این دعای حضرت علی (ع) نزدیک است: وَ اَفْعَلْ بی ما انتَ اَهلُهُ. (صحیفهٔ علویه ۱۴۸) (با من چنان کن که تو اهل آنی، یا: تو دانی.)

دو حرف: قزوینی و سایه: حروف؛ اما دو نسخهٔ اقدم (ایاصوفیه ۸۱۳، حیدرآباد ۸۱۸) و نیز نیساری مثل خانلری‌اند.

۵. آب: ایهام دارد به آب تیغ یا آبداری، آبدادگی و جوهرداری آن.

ظاهر کلام و تقدم یافتن «تیغ» در نظر نخست موهم لف و نشری به این صورت است: تیغ تو تشنه است، و ما (یا پیکر ما) هم در حکم آب برای آن تیغ. اگرچه ارادهٔ این معنی هم ممکن و بی‌اشکال است، اما به نظر من قصد اصلی شاعر، به‌رغم گمان‌افگنی مذکور، عکس آن است، یعنی: ما تشنه به تیغ توایم و خوردن زخم تیغ تو برای ما در حکم نوشیدن آب برای تشنه است، یا به فرمودهٔ سعدی (که بارها نظیر این را دارد):

تیغ برآر از نیام، زهر برافکن به جام — کز قِبَل ما قبول، وز طرف ما رضاست

(غ ۴۷)

۶. میان او، که خدا آفریده است از هیچ   دقیقه‌ایست که هیچ آفریده نگشادست

کمر: اینجا کمربند و میان‌بند؛ دقیقهٔ درون کمربند زرکشیدهٔ یار، چیزی بجز میان او نیست، یعنی نکته‌ای باریک، و از نگاه شاعران قدیم حتی نادیدنی یا رازگونه. (دربارهٔ سرّ میان، نک. ح ۴۱۲/۵.)

نبندم: قزوینی و سایه: ببندم؛ اما چند نسخهٔ مقدم بر خلخالی: نبندم، که نیساری هم همین را اختیار کرده. بیت به هردو صورت راه می‌دهد. با «نبندم» می‌توان گفت که آن دقیقه و نکتهٔ باریک در میان (که البته شوق‌انگیز هم هست) شاعر را به آن برمی‌انگیزد تا به آن امید یا طمع ببندد، ولی با «ببندم» این معنی حاصل می‌شود که ناگشودنی بودن سرّ میان یار، شاعر را از آن نومید و وادار به گفتن این می‌کند که: من نمی‌توانم امید بدان بپرورم. در هر حال خانلری ارجح است، زیرا متّکی بر چندین نسخهٔ اقدم است که نادیده گرفتن آنها مغایر با موازین تصحیح متن است.

۷. محمدامین ریاحی معتقد است که حافظ از حکایتی دربارهٔ مولوی، منقول در مناقب‌العارفین افلاکی تأثیر پذیرفته است: «از یاران یکی به حضرت پدرم شکایتی کرد که دانشمندان (یعنی فقیهان) با من بحث کردند که: مثنوی را قرآن چرا می‌گویند؟ من بنده گفتم که تفسیر قرآن است. همانا که پدرم [مولوی] لحظه‌ای خاموشی کرده فرمود که: ای سگ! چرا نباشد؟ ای خر! چرا نباشد؟ ای غَرخواهر! چرا نباشد؟ همانا که در ظروف حروف انبیا و اولیا جز انوار اسرار الهی مُدرج نیست و کلام‌الله از دل پاک ایشان رُسته بر جویبار زبان ایشان جاری شده است، خواه سریانی باشد و خواه سبع‌المثانی، خواه عبری و خواه عربی.

گر چنینی و چنانی، جانِ جانی، جانِ جان   هر زبان خواهی بفرما، خسروِ شیرین‌لبی»

(گلگشت ۱۵۶ـ۱۵۷) به گمان من این تأثر محتمل است، اگرچه می‌تواند از دیگر سخنان مولانا، همچون حکایت مشهور اختلاف چهار تن ترک، تازی، پارسی و رومی دربارهٔ انگور و این‌که هرکدام آن را به لغت خود می‌گفت (مثنوی ۲، ۴۵۴ـ۴۵۵) نیز متأثر بوده باشد، و یا از امثال این سخن:

ترک و کرد و پارسی‌گو و عرب   فهم کرده آن ندا بی‌گوش و لب

(همان ۱۲۸)

تازی: واژه‌ای پارسی است. پارسی میانه تاچیک tāčīk، قس ارمنی دخیل tacik، به معنی عرب؛ خوارزمی t'cyk (= اسب عربی) به معنی عربی، منسوب است به قبیلهٔ طَیّ (از نظر ساخت، قس «رازی» که منسوب به «ری» است) و ربطی به فعل «تاختن» و بن

مضارع آن «تاز» و نیز به «تازی» در معنای سگ شکاری (پارسی میانهٔ «تاژیگ» tāzīg = تند، سریع و چابک) ندارد. (فرهنگ ریشه‌شناختی، بـه تـلخیص و تـغییر عـبارت) در شاهنامه غالباً به جای عرب و عربی آمده است، چون:

نبشته یکی نه، کـه نـزدیک سـی — چه رومی، چه تازی و چه پارسی
(۳۸،۱)

زبانها نـه تـازی و نـه خسـروی — نه ترکی، نه چـینی و نـه پـهلوی
(۶۸،۷)

معامله: اینجا امر، قضیه، موضوع، مقوله

* * *

غزل، چنان‌که از روال کلام و ردیف بـرمی‌آید، بـه پـیامی رازواره، بـا نشـانه‌ها و رمزهای معهود میان دو طرف شبیه است. نیز شاعر در بیت ۲ نسیم را «پیک خـلوت راز» می‌خواند. غزل یاد شده از اوحدی، و تا حدودی خواجو، هم از ایـن مـحتوای رازآمیز برخوردارند (و با این ردیفْ ممکن نـیست کـه نـباشند) امـا حـافظ بـه نـظر می‌رسد که آن را تشدید کرده باشد، به‌ویژه در بیت ۴، که از دو حرف سـرّی حـرف می‌زند که هیچ کس دیگر بدان راه نمی‌برد، و از مخاطب هم می‌خواهد تا به شیوه‌ای که تنها خود او می‌داند تفسیر سخن کند. به هر حال، شعر حاضر از این جهت در میان تمامی غزلهای او شاخص و منحصر به فرد است.

۱ دو یار نازُک و از بادهٔ کهن دو منی
فراغتی و کتابی و گوشهٔ چمنی

۲ من این مُقام به دنیا و آخرت ندهم
اگرچه در پی‌ام افتند هردم انجمنی

۳ که هرکه کنج قناعت به گنج دنیا داد
فروخت یوسُف مصری به کمترین ثَمَنی

۴ بیا، که فُسْحَت این کارخانه کم نشود
به زهد همچو تویی، یا به فِسق همچو منی

۵ ببین در آینهٔ جام، نقشبندی غیب
که کس به یاد ندارد چنین عجب زَمَنی

۶ ز تندباد حوادث نمی‌توان دیدن
در این چمن که گلی بوده است یا سمنی

۷ ازین سَموم که بر طرْف بوستان بگذشت
عجب که بوی گلی هست و رنگ یاسمنی

۸ به صبر کوش تو، ای دل، که حق رهانکند
چنین عزیز نگینی به دست اهرِمنی

۹ مِزاج دهر تبَه شد درین بلا، حافظ
کجاست فکر حکیمیّ و رای بَرْهَمَنی

۱. باشاهد شوخ و شنگ و با بربط و نی   کنجی و فراغتی و یک شیشهٔ مَی
نازک: قزوینی، عیوضی، سایه، نیساری و سایر طبعها: زیرک؛ ضبط خانلری خرق عادت و اجماع است؛ پس آیا نباید در آن تردید کرد؟ این در حالی است که از میان نسخ موجود و نسخ مورد استفادهٔ ایشان، قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) و نسخه‌های عزّت قویون اوغلو، بی‌تاریخ (که خانلری آن را تحریری از نسخه‌ای قدیمی و معتبر می‌دانند)، اصغر مهدوی ۸۲۱، طوپقاپو ۸۲۲، سبزپوش ۸۲۴، نور عثمانیه ۸۲۵ و خلخالی ۸۲۷ همگی «زیرک» دارند. این کمترین بجز اصرار گهگاهیِ

استاد بر تغییر متن قزوینی و غیره دلیلی بر ترجیح «نازک» (که عرف حافظ‌پژوهان پس از سالها از هنگام عرضهٔ طبع ایشان هنوز آن را هضم نکرده است) نمی‌بیند. اگرچه فرهنگی چون دهخدا[۱] «نازک» را به معنای خوش‌طبع، آن هم در آخرین رده‌های معنایی آورده باشد، و باز هرچند به ندرت بدین معنی در این یا آن متن نیز به کار رفته باشد، آیا در شعر کسی چون حافظ رواست که به جای واژه‌ای رسا و آشنا و متّکی بر اقدم نسخ بیاییم و دست در چنتهٔ کاربردهای نادر زبان کنیم و چیزی چون «نازک» را به جای آن بنشانیم؟ آیا اساساً حافظ از شمار آن شاعرانی است که از استعمال شواذّ زبانی هیچ‌گونه ابا و پروایی ندارند؟ حافظ پیشتر در غزلی با محتوای نزدیک به این داشت:

زیرکی را گفتم: این احوال بین، خندید و گفت:

صعب روزی، بوالعجب کاری، پریشان عالمی

تا کنون کمتر دیده‌ام که کسی از «نازک» جانبداری کرده باشد. شاید آن‌انکه طبع خانلری را نسخهٔ نهایی و پایان کار می‌دانند آن را به وجهی توجیه کنند، مثلاً بگویند که تازگی و غرابت آن باعث افزایش توان آگاهی‌بخشیِ (انفورماسیونِ) آن نسبت به «زیرکِ» بسیارشنیده می‌شود (که قدری بعید می‌دانم که با چنین شرایطی بتوان به این نظریه توسّل جست) یا فرضاً در مقابل آن «دو منِ» سنگین دارای نوعی طباق است، و چه و چه. اما آیا مجموع اینها می‌تواند در برابر دلایل پیشگفته وزنی بیاورد؟ و اما نمونه‌ای از طرفداران «زیرک» زنده‌یاد محجوب است، اگرچه بدون بحث و استدلال، تنها گفته‌اند که: «نازک» به هیچ‌روی بهتر از «زیرک» نیست. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، ص ۳۰۸.)

۲. مُقام: در حافظ در مورد حرکت حرف اول گاه تردیدی میان فتحه و ضمّه پیش می‌آید، و به هردو صورت، هرکدام با توجیهی، می‌توان خواند: مَقام، اسم مکان از مصدر مجرد «قیام» به معنی برخاستن و ایستادن، یعنی جای ایستادن، و در تصوف به معنی مرتبهٔ ثابت در مقابل «حال»؛ اما مُقام، اسم مکان از مصدر مزید «اقامه» به معنی خانه و منزل و محل اقامت یا در پارسی «باش». من در اینجا اقرار می‌کنم که ممکن است در مواردی در گذاردن حرکت بر آن خطا کرده باشم، ولی به هر حال نخواسته‌ام با خودداری از اعرابگذاری از تعیین تلفظ آن طفره بزنم، ضمن این‌که طبعاً این املای نوشته است که غلط دارد، و من بر اساس وظیفهٔ یک شارح نسبت به تعیین خوانش عمل کرده‌ام و خطاها را هم می‌پذیرم و در انتظار رفع آنها از سوی اهل فن هستم.

خوانندهٔ این سطور، بهتر است هر تلفظی را که درست می‌داند اختیار کند.

۳. کُنج ـ گَنج:

گنج زر گر نبود، کُنج قناعت باقیست — آن‌که آن داد به شاهان، به گدایان این داد

آنچه در مورد بیت متن، و نظیر آن یعنی بیت اخیر (در رویداد ناگوار قتل صاحب‌عیار) معنی‌دار و گفتنی است این‌که حافظ گاه در چنین حوادث موحشی به صرافت قناعت به کمترین حد و پای در دامن کشیدن می‌افتد و یادآوری می‌کند که پیامدهای رویدادهایی هولناک از این دست برای اهل جاه و مقام دنیوی، درست به اندازهٔ آزمندی آنان است، و این معمولاً برترین مقامات مملکت‌اند که سر در دَم تیغ بی‌دریغ دگرگونیهای بزرگ روزگار دارند، و نه رندانِ خرسنده به کمترین مایهٔ گذران زندگی. حدیث بام و برف بیش نیز دانسته و آزمودهٔ همگان است.

قناعت: در اینجا زهد راستین مقصود است، زهدی بی فخرفروشی یا فقرفروشی. قضا را «زهد» در اصل عربی به معنی قناعت است، همچنان‌که در آیهٔ مورد نظر در باب یوسف و فروختن او «الزّاهدین» به معنی قناعت کنندگان است. (نک. قرآن کریم، یوسف ۲۰.) بنا بر این، به نظر می‌رسد حافظ این واژه را با ایهام به معنای «الزّاهدین» آورده باشد (همچنان‌که «ثمن» هم برگرفته از همان آیه است.)

فروختن یوسف: نک. ح ۲۰۵/۷.

ثَمَن: = بها، اَثمان، اَثمُن، اَثمِنَة جمع (منتهی‌الارب) «ثمن بخس» برگرفته از همان آیه است.

که هرکه: قزوینی، سایه، نیساری و بسیاری دیگر: هرآن‌که؛ ثبت نیساری نشان می‌دهد که ضبط خانلری دقیقاً با چند نسخهٔ اقدم، از ۸۱۳ تا ۸۲۲ مطابق است، بجز بریتیش میوزیم ۴ـ۸۱۳ که دارد: هرآن‌که. در مورد گزینش شخص جناب نیساری، به گمانم ایشان، با وجود علم به ضبط نسخ، از آن جهت «هرآن‌که» را متن قرار داده‌اند که بیت را از وابستگی به بیت قبل می‌رهاند. این موضوع قابل درک و در جای خود لحاظ‌شدنی است، اما پرسش این است: پس تکلیف آن قدیمترین و معتبرترین نسخ چه می‌شود؟ و مگر نه این‌که خانلری به مقتضای موازین تصحیح متن عمل کرده؟ و سرانجام مگر ابیاتی موقوف‌المعنی از این دست در حافظ کم است؟

۴. فُسحَت: (عربی: فسحة) = وسعة (صحاح)

قزوینی و سایه: رونق؛ نیساری: فسحت؛ مطابق دفتر دگرسانیها، گذشته از قدیمترین نسخ، تعداد زیادی از نسخ دارای صورتهایی‌اند که تحریف «فسحت»

می‌نمایند (مثل قسمت، قیمت، حشمت و غیره). بعید هم نیست که «فسحت» را برخی کاتبان به واژهٔ ساده‌تر «رونق» برگردانده باشند. اما علی‌اکبر احمدی دارانی و اکرم هراتیان در ضمن مقاله‌ای مشترک «رونق کارخانه» را از ترکیبات متداول در مکاتیب آن ایام می‌دانند، با شواهدی از جمله از ابن‌هندوشاه در دستور الکاتب فی تعیین المراتب: «چه رونق کارخانهٔ دین و دنیا به وجود ایشان است.» ۱، ۱۸۶، ۲۹۳ «که اتمام آن موجب ازدیاد اسباب سلطنت و سبب رونق کارخانهٔ مملکت گردد.» ۲، ۴۰۵ («حافظ ـ نامه»، بوستان ادب، دانشگاه شیراز، س سوم، ش دوم، تابستان ۱۳۹۰، پیاپی ۸، ص ۷.) اگر محقق شود که حافظ در این مورد از مکتوبات مذکور متأثر شده، احتمال صحت ضبط قزوینی افزایش خواهد یافت، البته اگر.

۵. نقش غیب بر جام: با آن گسترهٔ شگرفِ معنایی که نماد «جام» یا «جام جهان‌نما» (که شاید همین مراد بوده باشد) از آن برخوردار است، جای شگفتی نیست اگر نقشی از عالم مغیبات و رازهای ازلی ـ ابدی نیز بر آن افتد. در برخی دیگر از ابیات شاعران، از جمله حافظ، جام و جام جهان‌نما با اسرار غیب مرتبط شده است؛ ناصر بخارایی:

حریف حسن ز ساقی و جام می‌بینند نقوش غیب ز آغاز کار تا انجام
(دیوان ۳۲۵)

خود خواجه:

گرت هواست که چون جم به سرّ غیب رسی بیا و همدم جام جهان‌نما می‌باش
(نیز نک. ح ۴۸/۵.)

زمن: الزَّمَن: فی معنی الزّمان (جمهرة)

۶. یا سمنی: ایهام ساختاری به «یاسمن»، که نام دیگر «سمن» است. (نک. «سمن» در: ح ۱۷/۴.)

۷. سَموم: حَرور، باد گرم در شب یا روز (لسان‌العرب) همین معنی در مقدمة‌الادب و ترجمان‌القرآن (امیرحسن یزدگردی، حواشی نفثة‌المصدور ۴۶۳) هم‌مادّه با «سمّ» است؛ سنایی:

گر بهشت است ور جحیم، ازوست گر سَموم است ور نسیم، ازوست
(مثنویها ۱۱۰)

خاک او عنبر، آب او تسنیم محنتش عافیت، سموم نسیم
(همان ۱۲۰)

خاقانی: «نسیم بهاری چون سموم تموزی آتش‌پاش می‌گذرد.» (منشآت ۳۱۴)

حمیدالدین بلخی: «آن همه نسیمها به سَموم بدل شده است و آن همه شَکرها به سُموم.» (مقامات حمیدی ۱۶۸)

هست: در قدیم فراوان به صورت التزامی (= باشد) به کار می‌رفت، و در حافظ هم چند بار بدین وجه آمده. در اینجا هم ترجیحاً التزامی باید گرفت، نه اخباری، یعنی عجب است که مانده باشد. اگر اخباری بگیریم چنین نتیجه می‌شود که بوی گلی مانده و اوضاع آن‌قدرها هم بد نبوده است.

بوی گلی هست و رنگ یاسمنی: کذا سایه؛ قزوینی: بوی گلی هست و رنگ نسترنی؛ نیساری: رنگ گلی هست و بوی یاسمنی (برای جزئیات ضبطها، نک. نیساری، پیشین ۱۵۵۵.) به گمانم خانلری و سایه در مجموع بهتر باشند.

۸. نزاری، که اقتباس از او مسلّم می‌نماید:

دریغ چون تو نگینی به دست اهرمنی — چرا خدای ندادت به دست همچو منی

(دیوان ۱، ۳۷۲)

نگین: نگین سلیمان، که می‌تواند تداعی‌کنندهٔ «ملک سلیمان» (پارس) باشد. (نک. ح ۳۵۱/۴.) از عشق عظیم شاعر به زادبوم خود جای شگفتی نیست که آن را نگینی عزیز بخواند.

اهرمن: در روزگار حافظ، از میان سه تنی که می‌توانند در مظان این صفت باشند (مبارز، محمود و تیمور) من تیمور را محتمل‌تر می‌دانم. (نک. سخن پایانی؛ نیز دربارهٔ تیمور، نک. ح ۴۳۱/۸.)

۹. مزاج تباه: با توجه به ایهام «حکیم» به طبیب، ترکیب مذکور به معنی اصطلاحی آن در طبّ آمده، یعنی «مزاج فاسد» در مقابل «مزاج کاین». سید اسمعیل جرجانی می‌گوید: همه چیز جهان سرشته از چهار رکن سردی، گرمی، تری و خشکی است، که «اگر یکی غلبه کند و قویتر آید این را که قوّت و غلبه او را بوده است کاین گویند، و آن را که غلبه بر وی بوده است فاسد گویند.» (ذخیرهٔ خوارزمشاهی، کتاب اول ۴۶ـ۴۷)

آنگاه که از تباهی مزاج دهر سخن می‌رود، بیش از هرگونه ویرانی و پریشانی می‌باید به فساد اخلاق مردم عصر توجه داشت (آنچنان‌که در تحلیل غزل ۱۶۴ در سخن پایانی بیان شده است.)

رای: ایهام: الف. اندیشه و تصمیم (نک. ح ۳۵۴/۱۴.) ب. پادشاه هند؛ «رای» در پارسی، همان «راجهٔ» هندی، پادشاه آنجاست، از سنسکریت rây، از ریشهٔ raj، rahj و rihj = سلطنت و حکومت کردن (معین، حاشیهٔ برهان) در لغتنامهٔ ضمیمهٔ اوپانیشاد آمده:

Râj = سلطنت کردن، پادشاهی کردن، درخشیدن، درخشان، تابنده؛ Râja = رئیس؛ = راجن به معنی شاه، حاکم، رئیس، درجهٔ اول، رتبهٔ اول از هر چیزی؛ مینورسکی در تعلیقات خود بر حدودالعالم «راجه» را معادل «رای» دانسته و گفته است که «رای» پارسی در آن برای «راجه» به کار رفته است، چنان‌که در ذکر شهرهای «ناحیت هندوستان» آمده: «قِنّوج، شهری بزرگ است و مستقرّ رای قنّوج است، و این پادشاهی است بزرگ و بیشتر از ملوک هندْ طاعت او دارند.» (حدودالعالم، ترجمهٔ میرحسین شاه، طبع مریم میراحمدی، غلامرضا ورهرام ۲۰۲)

بَرْهَمَن: =بَرَهْمَن، که در اشعار گاهی به ضرورت وزن با این تلفظ آمده است. این واژه «دو معنی دارد: اول نام حکیم هند است، دوم نام بتکده‌ای است در هندوستان.» (صحاح‌الفرس) براهمه: نام پارسایان هند است که مفردش بَرَهمنّ است. (خوارزمی، مفاتیح‌العلوم، ترجمهٔ خدیوجم ۳۸) یکی از طبقات چهارگانهٔ جامعهٔ قدیم هند، که همانند جامعهٔ ایران کهن تقسیمی چهارگانه داشته: الف. براهمن = روحانی؛ بنا بر آیین هندو، این طبقه از سَرِ برهما (خدای آفرینش، فرد اول از خدایان سه‌گانهٔ هندو) خلق شده، و این کنایه از قدرت این ذات است. ب. کشتر (کشتری، کشتریه، چهتر، کهتر Kshatriya) = سپاهی، فرمانروا، که از بازوهای برهما آفریده شده. ج. ویش (بیش Vaisya) = بازرگانان و کشاورزان، که از ران برهما پدید آمده. د. سودرا (شودر Sudra) = خدمتگزاران، که از پای برهما ایجاد شده است. (اوپانیشاد ۱، مقدّمه ۲۹ـ۳۰، با تغییر عبارات) این طبقه، نگاه‌دارنده و ابلاغ‌کنندهٔ دانش مقدّس است. (همان کتاب ۲، لغتنامه ۵۰۷ الف) ابوریحان بیرونی: مردمان هند به چهار طبقه تقسیم می‌شده‌اند، و در رأس آن براهمه‌اند [...] و به کتب آنان آمده است که اینان از سر «براهم» [خدای بزرگ، ص ۶۹] آفریده‌اند [...] و برگزیدهٔ اِنس‌اند. (تحقیق ما للهند، ترجمهٔ پارسی ۷۴) مسعودی دربارهٔ برهمن‌ها: عالی‌ترین و شریفترین طبقهٔ هندوان‌اند. (مروج‌الذهب، ترجمهٔ پاینده ۱، ۷۱)

تردیدی نیست که «رای» و «برهمن» متأثر از کلیله و دمنه و جملهٔ آغازین هر حکایت («رای گفت برهمن را») است.



غنی دو شق را احتمال می‌دهد: یکی این‌که شعر مربوط به واقعهٔ شکست و قتل ابواسحق به دست مبارز، و یا حمله و تهدید امیر تیمور به پارس باشد. (حافظ، با

یادداشتها و حواشی دکتر قاسم غنی ۶۶۴) اما به گمانم اگر قدری به دلالت الفاظ بیشتر دقت کنیم احتمال واقعهٔ هول‌انگیز یورش تیمور بیشتر خواهد شد: «سَموم» که وزش آن موجی ناگهانی را به ذهن می‌آورد، که گرچه بس سهمگین است، ولی سرانجام بر بوستان «می‌گذرد» (همچنان‌که حملهٔ اول تیمور به دلیل اخباری نگران‌کننده که از کشورش به او رسید، با همهٔ تأثیرات ویرانگر آن، ناتمام ماند.) نیز در این واقعه مزاج «دهر» (که پیداست پهنه‌ای بس فراختر از یک منطقه است) تباه شده است. از دقت غریب حافظ در به کارگیری الفاظ خبر داریم.

باری، عبید، آنگاه که ابواسحق (پادشاهی که او اشعار متعدد در وصف قصر پرشکوه وی سروده بود) به تیغ قهر مبارز به خاک افتاد، خندهٔ طنز از لبانش برچیده شد و در عبرت روزگار به غمناکی سرود:

در کار روزگار و ثبات جهان، عبید — عبرت هزار بار ازین می‌توان گرفت
بیچاره آدمی چو ندارد به هیچ حال — نه بر ستاره داد و نه بر آسمان گرفت
خوش وقت مقبلی که دل اندر جهان نبست — و آسوده خاطری که ز دنیا کران گرفت

(کلیات ۹۸)

که اصل محتوای غزل حافظ هم همین است، البته با تفاوتهایی طبیعی میان این‌دو.

شعر خواجه از آثار آینه گون و به یاد ماندنی او در زمینهٔ وضعیتهای ناگوار حاکم بر محیط به‌ویژه پس از بروز وقایع وحشت‌انگیز است؛ یعنی باز تاب افکار و عواطف او در قبال دوره‌ای سرشار از پریشیدگی و فروبستگی ذهن فرزانگان روزگار از تشخیص، تحلیل و تعلیل قضایاست و لاجرم گرایش آنان به سر در لاک خود فروبردن و گوشه‌ای دنج را بر نعیم دو جهان برگزیدن. مجموعه‌ای است از حیرت و عبرت از رویدادهایی که پیاپی و بختک‌وار از در و دیوار فرود می‌آمده و حکیمانه‌ترین اندیشه‌ها را هم در برابر خود هاج و واج می‌گذارده است. این غزل را باید با غزل ۱۶۴ (یاری اندر کس نمی‌بینیم، یاران را چه شد؟...) و ۴۶۱ (سینه مالامال درد است، ای دریغا مرهمی...) و امثال اینها سنجید تا دریافت که نظیر آنها در آفاق غزل (تأکید می‌کنم: در غزل، و نه دیگر قوالب) آفریده نشده است. آنچه در باب شعر حاضر گفتنی است این‌که شاعر نمی‌خواهد فقط و فقط از بالا به قضایا بنگرد و درباره‌شان تفلسف کند بلکه نگرش افقی و عمودی، هردو، را به هم می‌آمیزد، بدین سان که هم تأثر شخص خود را از آنچه می‌بیند ثبت می‌کند، و هم امور را به حیطه‌ای کلّی یا حِکمی می‌کشاند؛ هم از تندبادی ویرانگر حرف می‌زند که تمامی

بازمانده‌های تلاش آدمیان را می‌روبد، و هم از نقشبندی غیب بـر آنـچه فکـر و رای حکیم و برهمن در برابرش ناتوان است. (به دلالت این‌دو بنگریم که هم تفکر فلسفی «حکیم» و هم ایمان دینی «برهمن» را در بر می‌گیرد.) حافظ مولانای عارف نیست که هولناک‌ترین فجایع را فرصتی مغتنم برای وصول انسان به تکامل درونی بداند بلکه به‌ویژه از تدنّی درونی و اخلاقیِ حاصل از آنها فریاد بـرمی‌دارد: مـزاج دهـر تـباهی گرفته است. برای این دو زیرک یا نازک هم هیچ گزیری جز این نمانده که با خزیدن به گوشه‌ای به دور از غوغا، یا با مقاومتی از نوع منفی، دست کم وجود دو فرزانـه را برای یک روز گشایشِ احتمالی صیانت کنند، آن هم با پوزخندی بر دعوی صلاح و فضل در چنین وانفسای فساد همه‌سویه‌ای که هـرگونه ادعـایی از ایـن دست حـتی ابلهانه‌تر از نرخ بریدن در جنگ است. به صبر کوشیدن و امید بسـتن بـه حـق بـرای نجات نگینِ ربوده از کف، البته چیزی است ورای این هیابانگها. فرزانه‌ترین‌های آن روزگار جز این چه می‌توانستند کرد؟

۱ نوش کن جام شراب یک‌منی
تا بدان بیخ غم از دل برکَنی

۲ دل گشاده دار چون جام شراب
سرگرفته چند چون خُمّ دَنی؟

۳ چون ز جام بیخودی رطلی کشی
کم زنی از خویشتن لاف منی

۴ سنگ‌سان شو در قدم، نی همچو ابر
جمله رنگ‌آمیزی و تردامنی

۵ دل به می دربند تا مردانه‌وار
گردن سالوس و تقوی بشکنی

۶ خیز و جهدی کن چو حافظ تا مگر
خویشتن در پای معشوق افکنی

۲. با دل خونین، لب خندان بیاور همچو جام
نی گرت زخمی رسد آیی چو چنگ اندر خروش

سرگرفته: ایهام: الف. سرپوشیده، در مورد خُم (گرفتن = پوشیدن، بستن، اندودن و غیره) ب. نالان و رنجور یا ملول؛ نظامی از دوستی صحبت می‌کند که به خانهٔ او آمده و از این‌که گمان می‌کرده خسرو و شیرین داستانی متعلق به مجوسان است با شاعر به خشم و عتاب سخن گفته است:

درآمد سرگرفته سرگرفته عتابی سخت با من درگرفته
(۳۶)

وحید دستگردی در حاشیه: سرگرفتهٔ اول به معنی سرزنش است، یعنی سرزنش را از سر گرفته. وحید دومی را توضیح نداده. به گمان من، و آنچنان‌که از بیت برمی‌آید، یکی از این دو «سرگرفته» به معنی ملول یا خشمگین است. حافظ در بیتی دیگر آن را با ایهام میان معنی مذکور و شمعی که سر فتیلهٔ آن را زده‌اند آورده است:

آن شمع سرگرفته دگر چهره برفروخت وین پیر سالخورده جوانی ز سر گرفت

(نک. ح ۸۲/۱.)

دَنی: ایهام: الف. پست و فرومایه؛ در عربی به تشدید آخر، صفت مشبّهه از «دَناءَة» [در پارسی: دَنائت] به معنی پستی و فرومایگی کردن یا پست و فرومایه بودن یا شدن (لسان‌العرب، دهخدا) ب. منسوب به «دَنّ»؛ دَنّ: حِباب [ظ. جمع «حُبّ» = نیم‌خُم ـ م] قسمی از ظروف بزرگ که به شکل خُم است جز این‌که بلندتر از آن و در پایین پهن و تخت است به هیأت سر بیضه. (لسان‌العرب) منوچهری:

همه‌ساله به دلبر دل همی‌ده همه‌ماهه به گِرد دَن همی‌دن
(دیوان ۶۶)

بر گل همی‌نشینی و بر گل همی‌خوری بر خُم همی‌خرامی و بر دن همی‌دنی
(همان ۱۲۹)

سنایی:

نیست بی‌تیره صافی اندر دن گِردرانی کجاست بی‌گردن؟
(مثنویها ۱۵۸)

و اما نظیر ایهام یاد شده را بسیار ساخته‌اند، مثلاً سلمان:

ما را شرابخانه و صوفی و صومعه او را مَی طهور و مرا دُردیِ دنی
(دیوان ۲۹۶)

دین به دُردیّ دن دنی نشود دَرد نی، می‌کشیم دُردیِ دن
(همان ۳۳۱)

حافظ پیشتر هم همین ایهام را در «دنی» داشت:

غم دنییّ دنی چند خوری؟ باده بخواه حیف باشد دل داناکه مشوّش باشد

۳. رطل: اینجا مطلق پیمانه، و نه جام نیم‌منی؛ دلیل من این‌که شاعر می‌گوید: اگر حتی یک پیمانه از این شراب بخوری، دیگر لاف «منی» (با ایهام به رطل یک‌من یا نیم‌من) نخواهی زد. به هر حال در اینجا باید کمترین حد از پیمانه اراده شده باشد که به نظر شاعر بیشترین مستی را می‌آورد. (نیز نک. «رطل گران» در: ح ۸۷/۸.)

کشیدن: ایهام: الف. درکشیدن، سرکشیدن؛ ب. وزن کردن (به قرینهٔ رطل و من در «منی»)

منی: این نیز ایهام: الف. انانیّت، منم‌زنی؛ ب. منی منسوب به «من» یعنی واحد وزن (به قرینهٔ رطل، که خود از واحدهای وزن است.) پیداست که میان «خود» در «بیخودی» و «من» نیز تناسب هست.

۴. ابر: اگر مراد رنگ‌آمیز بودن خود ابر باشد، ابر چندان رنگارنگ نیست یا رنگارنگی صفت اقویٰ در ابر نیست. ممکن است مراد قوس قزح رنگارنگ باشد که در آسمان مرطوب پس از باران پدید می‌آید، و شاید هم از این روی که ابر سبب رویش گلها و گیاهان رنگارنگ می‌شود، و الله اعلم. (ضبط «آب» در برخی نسخ به جای «ابر» هم نه رافع مشکل است و نه خود فاقد مشکل.) به هر حال بیتی است برهم کرده.

رنگ‌آمیزی: =مکر و حیله؛ خود خواجه، به صورت صفت:

دلم ربودهٔ لولی‌وشیست شورانگیز   دروغ‌وعده و قتّال‌وضع و رنگ‌آمیز

(نک. ح ۲۶۰/۱.)

ابر: کذا سایه؛ قزوینی: آب؛ «ابر»، با وجود مشکل یاد شده، حدّاقل این حسن را دارد که در بالاست (در برابرِ سنگ در پایین یا بر نوک پا) در حالی که آب از نظر سطح از سنگ هم پایین‌تر است.

۵. مردانه‌وار: به جای مردوار یا مردانه آمده، و از نظر دستوری، یکی از دو پسوند «انه» و «وار» زاید و در حکم حشو است، تا حدودی مثل «وقت صبحدم» (۳۱۳/۵) و «رخسار مه‌سیما» (۴۰۲/۲).

* * *

برخی حافظ‌پژوهان غزل را از حافظ نمی‌دانند، از جمله محمدامین ریاحی. (گلگشت ۴۳۴) تردیدها در این انتساب، هم به دلیل پایینی سطح و شأن کلام است، و هم کمیِ نسخ حاوی آن. خانلری سه نسخه بیشتر برای آن ثبت نکرده، که عبارت است از: نسخه‌های اصغر مهدوی ۸۲۱، طوپقاپو ۸۲۲، و خلخالی ۸۲۷. در نسخ قدیمتر وجود ندارد. برخی از مشکلات آن پیشتر ذکر شد.

۱ صبح است و ژاله می‌چکد از ابر بهمنی
برگ صبوح ساز و بده جام یکمنی

۲ در بحر مائی و منی افتاده‌ام، بیار
می، تا خلاص بخشدم از مائی و منی

۳ خون پیاله خور، که حلال است خون او
در کار باده باش، که کاریست کردنی

۴ ساقی، به دست باش، که غم در کمین ماست
مطرب، نگاه دار همین ره که می‌زنی

۵ مَی ده، که سر به گوش من آورد چنگ و گفت:
خوش بُگذران و بشنو ازین پیر منحنی

۶ ساقی، به بی‌نیازی رندان، که مَی بده
تا بشنوی ز صوت مغنّی: «هُو الغَنی»

۱. به احتمال متأثر از فرخی سیستانی:

مجلس بساز، ای بهار پدرام — واندر فکن مَی به یکمنی جام
(دیوان ۲۲۲)

برگ: وسیله، ساز و سامان (نک. ح ۷۹/۱.) احتمالاً با ایهام به برگ گل یا درخت (به قرینهٔ چکیدن شبنم) «برگ صبوح ساز» عیناً در بیت خواجو:

وقت صبوح شد، به شبستان شتاب کن — برگ صبوح ساز و قدح پرشراب کن
(دیوان ۷۴۹)

۲. مائی: واژهٔ پارسی، با ایهام به واژهٔ عربی «مائی» (ماء = آب + یاءِ نسبت، به قرینهٔ «بحر»)

منی: با ایهام به «من» واحد وزن در «یکمنی» در بیت قبل (نظیر آن در ۴۶۹/۳)

لخت دوم، مفهوم فنای عارفانه را بدون لفظ آن بیان می‌کند، همچنان‌که در بیت آخر هم خواهیم دید. (نیز نک. «فنا» در: ح ۷۵/۶.)

بیت در عموم چاپها پس از مطلع آمده، ظاهراً به دلیل ارتباط یاد شده میان «منی» و

«یکمنی» در بیت نخست، اگرچه این دو بیت از نوعِ آشکارا موقوف‌المعنی نیستند.

۳. خون پیاله خوردن: ممکن است ناظر به مفهومِ مخالف آن، یعنی خوردن خون کسان (حرام) نیز در تعریض بر زاهدان باشد که از خون پیاله می‌پرهیزند ولی خون خلق را مباح می‌دارند. (نک. ح ۲۵/۷.) بیت از همین روی، و نیز نحوهٔ بیان در «کاریست کردنی»، طنزآمیز می‌نماید.

باده: کذا عیوضی؛ قزوینی، انجوی، سایه و برخی دیگر: یار؛ به صورت اخیر تنوّعی نسبت به باده در لخت اول پدید می‌آید. به دلیل قلّت نسخ حاوی شعر، داوری قاطع در این باره دشوار است.

۴. به دست باش: اصطلاح است = آگاه و مراقب باش (نک. ح ۵۱/۲.) احتمالاً ایهامی دارد به: ساغر به دست باش (با حذف ساغر یعنی متمّم).

رَه نگاه داشتن: یا پرده نگاه داشتن = همان نغمه یا پرده را همچنان نواختن؛ سعد وراوینی: «همین پرده نگاه می‌دارند.» (مرزبان‌نامه ۱، ۳۲۱)

۵. سر به گوش آوردن چنگ: حسن تعلیل است، از این روی که دستهٔ چنگ در قسمت فوقانی خمیده است و به هنگام نواختن، نزدیک گوش نوازنده قرار می‌گیرد و چنین می‌نماید که می‌خواهد در گوش او حرفی بزند.

پیر منحنی: چنگ در بیت دیگر پیر خمیده‌قامت خوانده شده است:

چنگ خمیده‌قامت، می‌خواندت به عشرت بشنو، که پند پیران هیچت زیان ندارد

(نک. ح ۱۲۲/۶.)

۶. بی‌نیازی: برتلس دربارهٔ اصطلاح «بی‌نیاز» در تصوف یادآور می‌شود که حجمی بیش از معنی این ترکیب در واژه‌نامه‌ها دارد، چه بی‌نیازیِ ساده نیست بلکه دوری کامل از هرچه «خلق شده» و درک دنیای بیرونی همچون سراب یا حتی نادیده گرفتن کامل آن است، که از ویژگیهای مرحلهٔ «فنا»ست. او این مأثورهٔ شیخ ابوالحسن خرقانی را از نورالعلوم نقل می‌کند که بیانگر مفهوم فنای عرفانی است: «درویش آن بود که در دلش اندیشه نبود، و می‌گوید و گفتارش نبود، و می‌بیند و دیدارش نبود، و می‌شنود و شنوایش نبود، و می‌خورد و مزهٔ طعامش نبود، و حرکت و سکونش نبود، و اندوه و شادیش نبود؛ درویش این بود.» برتلس می‌افزاید: سخن دربارهٔ حالت «فناء» است که در سخنان پیشین در اصطلاح «بی‌نیازی» بیان شده، و همهٔ آنها تنها بیان این حدیث مشهور است: إِذَا أَحبَبْتُهُ کُنتُ سَمعَهُ الّذی یَسمَعُ بِهِ و بصرَهُ الّذی یبصرُ به... الحدیث. بنگرید به: ابوطالب مکّی، قوت‌القلوب ۲۸. در اینجا نابودی کامل خصوصیت

فردی خویش و درک کارهای خویش همچون کاری که سرچشمهٔ آن در جایی دیگر است در نظر است، که «البقاءِ بعد الفناء» نامیده می‌شود. (تصوف و ادبیات تصوف ۳۳۰ م و ح)

صَوت: اینجا تصنیف و ترانه؛ هرگونه آوای طرب‌انگیز را صوت می‌نامند. (لسان‌العرب) به گفتهٔ عبدالقادر مراغی یکی از اصناف تصنیف است: «اما صوت، و آن را میانخانه و تشییعیّه نباشد و آن اقرب باشد به قلوب‌الناس.» (مقاصدالالحان ۱۰۶؛ میانخانه = صوت وسط؛ تشییعیّه = بازگشت، امروز: فرود؛ ستایشگر، واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین) «حافظ فراق، این صوت را با قانون بنیاد کرد.» بدایع‌الوقایع ۴۴۸؛ صوت تصنیفی است که در آن، آهنگ بر شعر استوار سازند. (ستایشگر، همان) اصوات: مجموع ۴۱ نوع آوا در موسیقی قدیم است. تصانیف و عمل موسیقی ۱۱ قسم است: نوبت، بسیط، کلُّ الضُّروب، ضربَین، کلُّ النغم، نشید عرب، عمل، صوت، پیشرو، زخمه، قطعه [عبدالقادر مراغی] (نصرت‌الله حدادی، فرهنگنامهٔ موسیقی ایران) صوت به همین معنی در تاریخ بیهقی آمده. مؤلف از قول عبدالرحمن قوّال (یا فضولی) آورده که: دو نفری که بازوی امیر محمد را در وقت اسارت گرفته بودند می‌خوانده‌اند:

أَ یَعودُ اَیَّتُهَا اَلخِیامُ زمانُنا   اَم لا سَبیلَ اِلیهِ بعدَ ذَهابِهِ

(ای خیمه‌ها، آیا روزگار ما بازخواهد گشت / یا دیگر راهی بدان پس از رفتنش نیست؟) و عبدالرحمن می‌گوید: «گفتم: الحق روز این صوت هست.» و چند سطر بعد: «وی گفت: با چندین اصوات نادر که من یاد دارم، امیر محمد این صوت از من بسیار خواستی چنان‌که کم مجلس بودی که من این نخواندمی.» (۸۶) «صوت بستن» هم اصطلاحی بوده است به معنی آهنگ ساختن. واصفی می‌گوید: «امیر علیشیر را غزلی است مستزاد که خواجه عبدالله صدر مروارید آن را صوتی بسته بود مشهور به سرمست و یقم چاک.» بدایع‌الوقایع ۴۳ (ستایشگر، پیشین) «صوت ساختن» هم همان است. «او این سه بیت انشا کرد و به مطربان داد تا بر آن صوت ساختند.» تجارب‌السلف ده (همان)

هُوَ الغَنیّ: (یونس ۶۸) «غنی» از اسماءالله است، و در قرآن کریم بارها بر غِنیٰ و استغنای الهی در برابر افتقار و نیازمندی آدمی تأکید شده است. (نک. محمد فؤاد عبدالباقی، معجم قرآن، ذیل «الغَنیّ».) حافظ نیز بارها از استغنای معشوق سخن گفته است، از جمله: سخن در احتیاج ما و استغنای معشوق است... (۱۴۵/۱۰) شیخ اشراق: «بدان که غنی به حقیقت آن است که او را در ذات و صفات خویش به هیچ چیز حاجت

نیفتد. و هرچه او را در ذات یا در صفات به غیری حاجت افتد فقیر باشد. و مَلِک بحق آن است که ذات همه چیزها او را باشد و ذات او هیچ چیز را نباشد. پس مَلِک و غنیِّ مطلقْ واجب‌الوجود است که همه در وجود و کمال محتاج‌اند بدو و او را حاجت نیست به چیزی. و جواد مطلق اوست.» («پرتونامه»، مجموعهٔ آثار فارسی ۴۶)



در انتساب این شعر به حافظ نیز تردیدهایی کرده‌اند، چون در کمتر نسخهٔ قدیمی هست. خانلری آن را تنها در دو نسخه (عزّت قویون اوغلو، بی‌تاریخ و خلخالی ۸۲۷) یافته. البته در بیشتر طبعها آمده، و چاپهایی چون نائینی ـ نذیر احمد، که آن را ندارند، در اقلیت‌اند.

به هر حال در این شعر هم سخن از اغتنام فرصت است، امّا نه به شیوهٔ موسوم به خیّامی بلکه از نوع عارفانه، چنان‌که مثلاً بیتهای ۲ و ۶ بر آن دلالت دارند.

۱ ای که در کشتن ما هیچ مدارا نکنی
سود و سرمایه بسوزیّ و مُحابا نکنی

۲ دردمندان بلا زهر هَلاهِل دارند
قصد این قوم خطر باشد، هان تا نکنی

۳ رنج ما را که توان برد به یک گوشهٔ چشم
شرط انصاف نباشد که مداوا نکنی

۴ دیدهٔ ما چو به امّید تو دریاست، چرا
به تفرّج گذری بر لب دریا نکنی؟

۵ نقل هر جور که از خُلق کریمت کردند
قول صاحب‌غرضان است، تو آنها نکنی

۶ بر تو گر جلوه کند شاهد ما، ای زاهد
از خدا جز می و معشوق تمنّا نکنی

۷ حافظا، سجده به ابروی چو محرابش بر
که دعایی ز سر صدق جز آنجا نکنی

۱. مُحابا کردن: در عربی: مُحاباة (مصدر مفاعله) و حِباء = عطا کردن، یاری دادن، کسی را خاص دانستن و به او متمایل شدن (لسان‌العرب) فروزانفر: محاباة در عربی به معنی یاری و فروگذاشت کردن در معامله و انحراف قاضی از حق می‌آید، و پارسیان به معنی ملاحظه و ترس و اندیشه به کار می‌برند. (شرح مثنوی ۲،۴۴۶)

۲. هلاهل: لاتین Akonitum، فرانسه Aconit = هلهل، هندی است، بیش: زهری است... از پنج نوع است و بترین این نوعها هلهل است... یکی را حددی گویند... دوم را شدهه... سیم را برهمن گویند... چهارم کلاکون است... و پنجم هلهل است... و نوعی دگر باشد آن را مشبک خوانند... و جنسی دگر است اسریق گویندش. ابوریحان در صیدنه و هروی در الابنیه و مؤلف مخزن‌الادویه انواع آن را برشمرده‌اند، و می‌پندارم که دلیل این کار آن است که «بیش» از داروهای سمّی مخصوص به هند بوده است و چنان‌که می‌دانیم ابوریحان و هروی و مؤلف مخزن توجه خاصی به هند و داروها و

گیاهان بومی آن سامان داشته‌اند. نباتی به نام جَدوار بهترین پادزهر آن است. زهری کشنده است و حتی در موارد ضروری نباید بیش از حد مصرف شود. (برای اطلاع بیشتر، نک. منوچهر امیری، فرهنگِ الابنیه ۸۰ـ۸۲.)

نکنی: ایهام: الف. خطر نکنی؛ ب. قصد دردمندان نکنی.

در درجهٔ نخست می‌گوید: قصد کردن به چنین دردمندان بی‌باکی در حکم خریدن خطر برای خود است. اگرچه این معنی هم از آن برمی‌آید که این قوم قصدشان خطر کردن است، و تو چنین قصدی مکن. در هر حال، احتمالاً مخاطب را «نازپرورد تنعّم» می‌انگارد که چنین اندرزی به او می‌دهد. نیز به نظر می‌رسد شاعر خود را از شمار همان دردمندان می‌داند.

قصد جان است طمع در لب جانان کردن تو مرا بین که درین کار به جان می‌کوشم

خطر: قزوینی و سایه: خطا، که از نظر نسخ متأخّر و مرجوح است، ضمن این‌که سطح و لطف کلام را هم زایل می‌کند. نیساری هم به درستی «خطر» را اختیار کرده است. (در مورد نسخ، نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۵۴۸.)

۳. دعای گوشه‌نشینان بلا بگرداند چرا به گوشهٔ چشمی به ما نمی‌نگری؟

۴. امیرحسن دهلوی:

زان چو دریا کنم کنار که تو دوست داری کنار دریا را

(دیوان ۸)

۵. نکنی: اینجا هم (مثل ب ۲) ایهامی است: الف. مکن؛ ب. نمی‌کنی. در حالت اول می‌گوید: هر جور و بدی که به تو نسبت می‌دهند از روی غرض است؛ تو چنان مکن تا سخن آنان باطل شود. در حالت دوم: دامان تو از آنها پاک است و تو چنان کارها را مرتکب نمی‌شوی. البته معنای اصلی و ارجح همین است. بیت طنزآمیز می‌نماید، و نیز محتمل است که روی سخن با فردی خاص بوده باشد.

۶. شاهدان گر دلبری زین‌سان کنند زاهدان را رخنه در ایمان کنند

۷. وقتی محراب به ابرو نسبت داده می‌شود با دعا هم ارتباط می‌یابد (مثل ۷۰/۱۱، و ۴۰۵/۲).

سجده به ابروی چو محرابش بر: کذا قزوینی و سایه؛ نیساری: سجدهٔ ابروی چو محرابش کن. ثبت نیساری نشان می‌دهد که قدیمترین نسخ همین را دارند و همین ارجح است. (نک. پیشین، همان‌جا.) البته فرقی در معنی نیست. شاید هم اختیار ضبط حاضر برای پرهیز از تکرار فعل «کردن» بوده باشد.

۱ بشنو این نکته که خود را ز غم آزاده کنی:
خون خوری گر طلب روزیِ ننْهاده کنی

۲ آخِرالامر گِلِ کوزه‌گران خواهی شد
حالیا فکر سبو کن که پر از باده کنی

۳ گر از آن آدمیانی که بهشتت هوس است
عیش با آدمیی چند پریزاده کنی

۴ تکیه بر جای بزرگان نتوان زد به گزاف
مگر اسباب بزرگی همه آماده کنی

۵ اجرها باشدت، ای خسرو شیرین‌دهنان
گر نگاهی سوی فرهادِ دل‌افتاده کنی

۶ خاطرت کی رقم فیض پذیرد؟ هیهات
مگر از نقش پراگنده ورقْ ساده کنی

۷ کار خود گر به کرم بازگذاری، حافظ
ای بسا عیش که با بختِ خداداده کنی

۸ ای صبا، بندگی خواجه جلال‌الدّین کن
که جهان پُر سمن و سوسن آزاده کنی

۱. بیهقی: «حریص را راحت نیست، زیرا که او چیزی می‌طلبد که شاید وی را ننهاده‌اند.» (۴۲۶) خواجه عبدالله انصاری، تعریف رضا را چنین می‌کند که «قسمت و روزی، چنان‌که تو را و دیگران را نهاد، بدان راضی باشی.» (صد میدان ۳۰)

۲. از مضامین یا موتیفهایی است که به نام خیام شهره‌اند، اگرچه از بسی پیش از او نیز در اشعار آمده است، مثلاً فرخی می‌گوید:

خیز تا بر گل نو کوزگکی باده خوریم پیش تا از گِلِ ما کوزه کند دست زمان
(دیوان ۴۴۰)

به هر حال این خیام بود که آنها را زمینهٔ اصلی رباعیات خویش قرار داد و آوایی بلند را در جهان با همین شمار اندک رباعیها پژواک داد. یکی از مهمترین بنمایه‌ها در

شعر او همین گِلِ کوزه از خاک کالبد آدمی است بر کف آیندگان و از آنان در دست بعدیها، یعنی تداوم کار کارگاه مرگ و نیستی با بالاترین ظرفیت ممکن.

برخیز، بتا، بیار بهر دل ما — حل کن به جمال خویشتن مشکل ما
یک کوزه شراب تا به هم نوش کنیم — زان پیش که کوزه‌ها کنند از گل ما
(رباعیات خیام ۹۸)

این کوزه چو من عاشق زاری بوده‌ست — در بند سر زلف نگاری بوده‌ست
این دسته که بر گردن او می‌بینی — دستیست که بر گردن یاری بوده‌ست
(همان ۱۰۲)

تأثیر رباعیات او بر شاعران دیگر آنچنان فراگیر بود که حتی عارفی بزرگ چون عطار نیز در رباعی‌سرایی نتوانست خود را بیرون از دایرهٔ نفوذ سخن او قرار دهد و همان مضامین او را بازگفت:

چون عهده نمی‌کند کسی فردا را — یک امشب خوش کن دل پرسودا را
مَی نوش به نور ماه، ای ماه، که ماه — بسیار بتابد که نیابد ما را
(مختارنامه ۲۱۱)

روزی که بود روز هلاک من و تو — از تن برهد روان پاک من و تو
ای بس که نباشیم وزین طاق کبود — مه می‌تابد بر سر خاک من و تو
(همان‌جا)

(برای نظایر آن، نک. همان، باب چهل و چهارم.) البته به نظر می‌رسد او کوشیده است تا مضامین خیامی را به طرق مختلف قدری تعدیل کند تا با اندیشه‌های عارفانهٔ او چندان ناسازگار نیفتد، اگرچه بعید می‌دانم که در این راه توفیق کامل یافته باشد. سعدی (که مضمون گل کوزه گری در غزل او نادر است):

ساقی، بده آن کوزهٔ خمخانه به درویش — کانها که بمردند گل کوزه‌گرانند
(غ ۲۴۸)

سلمان:

من گرد مستان گشته‌ام، دانم که گردد همچنان
از کاسهٔ سرهای ما گر کوزه‌گر ساغر کند
(دیوان ۱۰۷)

خود خواجه:

روزی که چرخ از گل ما کوزه‌ها کند — زنهار، کاسهٔ سر ما پرشراب کن

(دربارهٔ چرخ کوزه‌گری، نک. ح ۳۸۸/۴، یعنی بیت اخیر.) و این رباعی (اگـر از حافظ باشد):

گفتیم به کوزه‌گر کـه: مـی‌کن نـظری فــردا بــه سر خـاک تـو آیـد دگـری
تـا چـند ز خـاک دگـران کـوزه کـنی؟ از خاک تو هم کوزه کـند کـوزه‌گـری

به هر حال بنمایه‌هایی چون از گل آدمی کـوزه و قـدح یـا از کـاسهٔ سـر او سـاغر ساختن، خاک او را خشت کردن و غیره در هشدار دادن خواجه بر فناپذیری حیات، فراوان آمده است.

پیشتر در بحثی دربارهٔ دو گروه مهم از مضامین خواجه از آمیزش برخی مضامین فلسفی مبتنی بر نگرش خیام‌گونه با ایمان عارفانه سخن گفتیم و تناقضی کـه قـهراً و طبعاً در این آمیزه رخ می‌نماید. (ج ۱، زیر عنوان «لطایف حکمی» ۱۲۲ـ۱۳۴) چگونه می‌توان ناسازگاری این فکر را که انسان سرانجام گِلِ کوزه‌گران و هیچ و نابود می‌شود با باورهای بنیادین عرفان نادیده گرفت یا در تلفیق و توجیه این‌دو کوشید؟ مـمکن است گفته شود که عطار در رباعیاتی از نوع یاد شده در مختارنامه فقط ناظر به حیات جسمانی آدمی بوده (یعنی قولی که همگان از عارف و عامی بر آن‌اند) امـا ایـن نـیز توجیهی قانع‌کننده از تناقض مذکور نیست، چرا که این هستی جسمانی جدا از روح اعتلایابندهٔ آدمی اساساً اهمیتی ندارد و قابل طرح نیست، حال آن‌که در اشعار مشهور به خیامی همه چیز بر همین بنیاد استوار است. باید حق را مثلاً به نجم رازی داد (البته نه از حیث نفس مخالفت بلکه از نظر مغایر دیدن سخنان خیام با عرفان) که می‌گوید: «بیچاره فلسفی و دهری و طبایعی که از ایـن هـردو مـقام مـحروم‌انـد و سـرگشته و گم‌گشته، تا یکی از فضلا که به نزد ایشان به فضل و حکـمت و کـیاست مـعروف و مشهور است و آن عمر خیام است از غایت حیرت در تیه ضلالتْ او را جنس این بیتها می‌باید گفت و اظهار نابینایی کرده» آنگاه دو رباعی خیام را نقل می‌کند که می‌پرسد: کاین آمدن از کجا و رفتن به کجاست. (نک. مرصاد ۳۱.) آری، کـلّ مـضامین خـیام و خیام‌وار، مشمول مخالفت اهل عرفان است. نکتهٔ لازم به ذکر این‌که ناسازگاری یـاد شده به هیچ روی منحصر به شعر حافظ نیست بلکه به‌ویژه در قالب غزل، که موضوع سخن ماست، چنین آمیزه‌ای فراوان دیده می‌شود، خصوصاً در غزل کسانی که من آنها را عرفانگرا (در برابر عارف) نامیده‌ام، چه اساساً این گروه از غزلسرایان، بیش و پیش از هر چیز به خلق غزل زیبا و شورانگیز می‌اندیشیده‌اند (البته بدون این‌که بخواهیم جهات و جوانب‌فکری آثار آنان، خاصه خواجه، را انکار کنیم.) من، چنان‌که تا کنون ملاحظه کرده‌اید، این موضوع را هرگز به چشم یک عـیب نـدیده بـلکه آن را امـری

طبیعی از نظر این‌گونه شعر، و حتی مایهٔ افزونی جذابیت و تنوع آن، می‌دانم. درست از همین جهت است که معتقدم استخراج یک نظام جامع و منسجم جهان‌نگری، بدون خدشه و خلاف و تناقض، از غزل امثال حافظ در حکم نـاممکنَ است. کـافی است نگاهی حتی به بهترین و بسامان‌ترین کارها و کوششهایی که تا کنون در این زمینه شده است بیندازیم، تا چه رسد به نوشته‌های پایابی که صاحبانشان از مشاهدهٔ طبیعی‌ترین و آشکارترین تضادها در غزلهای مختلف خواجه غافل یا متغافل بوده‌اند.

۳. ز میوه‌های بهشتی چـه ذوق دریـابد کسی که سیب زنخدان شاهدی نگَـزید؟

در حافظ بارها این ایده را دیده‌ایم که جهان کنونی مقدّمه‌ای یا نمودگاری برای آن جهان است، و هرآن‌که در اینجا چیزی را تجربه نکرده باشد، از ادراک نمونهٔ اعلای آن در آنجا هم ناتوان خواهد بود، و از همین روی می‌گوید:

من آدم بهشتی‌ام، اما درین سـفر حالی اسیر عشق جوانان مهوشم

۴. مَثَل بوده است؛ نظامی:

دلا، تا بزرگی نیاری به دست به جای بزرگان نباید نشست

(شرفنامه ۳۸)

بیت حافظ هم در شمار امثال است، (امثال و حکـم ۵۴۹،۱) و معروفترین در ایـن باره.

۵. یا رب، اندر دل آن خسرو شیرین انداز که به رحمت گـذری بـر سـر فـرهاد کـند

دل‌افتاده: دل‌باخته، تنگدل، دلشکسته، کنایه از عاشق صادق (دهخدا، که تنها شاهد همین است.) خود حافظ، به صورت فعل:

برو به کار خود، ای واعظ، این چه فریادست؟ مـرا فـتاد دل از ره، تـرا چـه افـتادست؟

۶. نجم رازی: «تعلّم علوم از حضرت بی‌واسطه، و آن وقتی میسّر شود که لوح دل را از نقوش علوم روحانی و عقلی و سمعی و حسّی بکل پاک و صافی کند، که تا این انواع علوم بر لوح دل مثبت است، شاغل دل باشد از استعداد قبول علوم از حضرت بی‌واسطه.» (مرصاد ۲۳۹)

گفتی که: حافظ، این همه رنگ و خیال چیست؟ نقش غـلط مـخوان، کـه هـمان لوح ساده‌ایـم

۷. کار به چیزی یا کسی بازگذاردن: عیناً برابر با: تفویض امر به...

کرم بخت خداداده:

مردمی کرد و کرم بخت خداداد به من کان بت سـنگدل از راه وفـا بـازآمـد

*   *   *

دستغیب شعر را از دورهٔ ششم حیات حافظ (عصر تورانشاه، وزارت از ۷۷۰ به بعد) و مقارن با بازگشت شاعر به شیراز می‌داند. (حافظ‌شناخت ۲،۸۶۸ـ ۸۶۹)

شعر بر پایهٔ چند توصیه یا شعار برای بزرگی و اعتلا یافتن در این جهان است، اگرچه ساختار شعر دلالت بر اعتلای معنوی دارد، و نه مادی و دنیوی. شاعر، عشرت این جهان را هم از دست نمی‌گذارد، چنان‌که بیت ۲ (سبو را حالیا پر کردن) و ۳ (عیش با زیبارویان در همین سرای) هردو تعیین تکلیف آدمی در این جهان است. اندرزها ادامه می‌یابد: ترحّم بر فروافتادگان (ب ۵) پاک کردن از غیر نقش یار، و دل سپردن به کرم او. به هر حال این غزل هم از آنهاست که نخست دارای تنوّع مضامین می‌نماید ولی همه چیز آن بر کانون یاد شده جریان می‌یابد و مجموعه‌ای یکدست است، اگرچه مشکل عمده، جا انداختن مضمون خیامی (ب ۲) با اندیشه و ایمان عارفانه (مثلاً ب ۶ و ۷) است (که در این باره سخن گفته شد.)

و اما بیت مدحی، پس از تخلّص آمده، که مکان آن بیانگر آن است که هیچ‌گونه بستگی به اصل پیکرهٔ غزل ندارد و از آنهاست که عنداللزوم و در این یا آن موقع می‌توان آن را گذاشت یا برداشت.

۱ ای دل، به کوی عشقْ گذاری نمی‌کنی
اسباب جمع داری و کاری نمی‌کنی

۲ چوگان کام در کف و گویی نمی‌زنی
بازی چنین به دست و شکاری نمی‌کنی

۳ ساغر لطیف و پُرمَی و می‌افکنی به خاک
وَ آندیشه از بلای خُماری نمی‌کنی

۴ در آستین کام تو صد نافه مُدْرَج است
وان را فِدای طُرّهٔ یاری نمی‌کنی

۵ این خون که موج می‌زند اندر جگر ترا
در کار رنگِ روی نگاری نمی‌کنی

۶ مُشکین از آن نشد دَم خُلقت که چون صبا
بر خاک کوی دوست گذاری نمی‌کنی

۷ ترسم کزین چمن نبری آستین گل
کز گلشنش تحمّل خاری نمی‌کنی

۸ حافظ، برو که بندگی بارگاه دوست
گر جمله می‌کنند، تو باری نمی‌کنی

۱. ای دل: دربارهٔ این خطاب در اشعار باید توجه داشت که، مطابق فرهنگ گذشتگان ما، دل مهمترین چیز آدمی، گوهر وجودی او و در بردارندهٔ تمامت جان و روح اوست، و اگر غالباً در هر چیزی خطاب به آن می‌شود از این روی است که جایگزین خود انسان و کلیت هستی اوست، و نه تنها جزئی و عضوی از او. شعر حاضر به خوبی گویای همین معنی است، بدین‌سان که غزل با خطاب شاعر به دل خود آغاز می‌شود، ولی در بیتهای بعدی فقط با خود شاعر، و نیز مخاطب مفروض او، از طریق تعریض، سخن گفته می‌شود و گلایه‌های شاعر تماماً متوجه خود او و مخاطب فرضی اوست. چنین چیزی کاملاً معمول در اشعار است؛ لذا از باب نمونه به این شعرها بسنده می‌شود؛ عماد فقیه:

ای دل، فتاده‌ای مگر از چشم مقبلی — یا کرده‌ای خطایی و آزرده‌ای دلی...
کامروز نیست راه تو در هیچ مأمنی — وین دم نماند جای تو در هیچ منزلی
(دیوان ۲۶۱)

که پیداست شخص شاعر مراد است یا مخاطبِ بدل از او. یا:

ای دل، ز غیر دوست تبرّا نکرده‌ای — جز آرزوی نفس تمنّا نکرده‌ای
(همان ۲۶۳)

۲. چوگان کام در کف: قزوینی و سایه: چوگان حکم در کف؛ نیساری: میدان به کام خاطر؛ قدیمترین دستنگاشت (ایاصوفیه ۸۱۳): میدانی اینچنین خوش؛ پس از آن، بریتیش میوزیم ۴ـ۸۱۳ و اصغر مهدوی ۸۲۱ مثل خانلری‌اند. به هر حال در این میان به گمانم بی‌تناسب‌تر از همه «حکم» باشد. «کام» دارای ایهام تناسب با کف و دست، و باز (در معنی ایهامی = فاصلهٔ دو دست، یا «باع» در عربی) است.

بازی چنین: کذا نیساری؛ اما قزوینی و سایه: باز ظفر؛ اولی موجّه‌تر می‌نماید، نه از جهت ایهام یاد شده بلکه «حکم» و «ظفر» هردو تا حدودی بیت را از بیان غزلی دور می‌کنند و به قصاید شباهت می‌بخشند، و مهمتر از اینها از لحاظ قدمت نسخ نمی‌توان آنها را توجیه کرد.

۳. ساغر لطیف پرمی: نمادی است از تمامی لطافتهای وجود انسان چونان موجودی با جوهرهٔ عشق و مستی، که در برابر تباهیهای عالم خاک بر باد می‌رود، و آنگاه «خمار» نیز نمادی و کنایتی از تمامی ملولیها، درماندگیها و ناکامیهای انسان در حیات خویش خواهد بود.

پرمی: چنین است نیساری. قزوینی و سایه: دلکش، که نسبت به «پرمی» قدری متأخر است. (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۵۵۰.) گذشته از این، با توجه به لخت دوم، قویتر و گویاتر می‌نماید، چون وقتی ساغر مالامال از می بر خاک ریخته شود آن «خمار» جلوه‌ای بیشتر خواهد یافت.

۴. مُدْرَج: (اسم مفعول از مصدر مزید «اِدراج») ادراج = پیچیدن چیزی در چیز دیگر (لسان‌العرب) اَدرجَ الکتاب = درنوردید نامه را. (منتهی‌الارب) بنا بر این «مدرج» یعنی پیچیده یا پوشیده یا منطوی (در آستین). نافه یا مشک را گاه در آستین (و گاه در گریبان) می‌نهاده‌اند، ضمن این‌که آن را بر گیسو یا طرّه و کاکل هم می‌زده‌اند. نافه گشودن از طرّه یا زلف را در حافظ دیده‌ایم. (مثلاً نک. ح ۱/۲.)

۵. نافه یا مشک را خون جگر یا دل آهو نیز می‌خواندند، و در اینجا سرخی رخسار یار از آن اراده شده است.

انسانِ اهل عشق و عرفان عادتاً هر آن دردمندی که در دل و هر زخم که در وجود خویش دارد جمله را جمع می‌کند و جان و جهت به این مجموعه می‌بخشد و آن را در راه عشقی برتر می‌گذارد، و این در حالی است که بی‌بهرگان از این عشق با دردهای کوچک و بزرگ اینجهانی خویش سرگرم‌اند، بی هیچ سمت و سویی و معنایی.

رنگ روی: کذا نیساری و نیز قدیمترین نسخ، اما قزوینی و سایه دارند: رنگ و بوی. محجوب نیز خانلری را ترجیح می‌دهد و می‌گوید: درست است که می‌توان خونی را که در جگر موج می‌زند به منزلهٔ خون درون نافه گرفت، اما در آن صورت دیگر به کار «رنگ» نگار نمی‌آید و فقط «بوی» یار را تأمین می‌کند. از این روی پیداست مراد شاعر از خونی که در جگر موج می‌زند خون درون نافه نیست و سرخی آن را در کار «رنگ روی» یار می‌کند. همهٔ نسخه‌ها جز دو تا نیز این ضبط را تأیید می‌کند. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، ص ۲۹۶.) به نظر می‌رسد محجوب دو بیت ۴ و ۵ را در حکم موقوف به هم گرفته، زیرا در مورد خون جگرْ آن را به نافه (بیت قبل) ارتباط داده. عملاً هم این دو بیت در بیشتر نسخ خطی و چاپی دنبال هم‌اند. در این صورت به گمان این نگارنده در مورد خونِ درون نافه می‌توان از مجاز به علاقهٔ ماضی و مضارع سود جست و آن را چنین توجیه کرد که خون به اعتبار حال مضارع (نافه) برای «بو» استخدام شده، و به اعتبار حال ماضی (خون) برای «رنگ». ضبط قزوینی ظاهراً چنین دلالتی دارد، و گمان نمی‌کنم مشکلی داشته باشد، جز این‌که از نظر نسخْ متأخر است، که به هر حال باید آن را لحاظ کرد.

۶. خاک کوی دوست آنچنان معطّر است که اگر کسی سر بر آن بساید و گَردی از آن بر وی نشیند خُلق او را مشکبار می‌کند، و به قول خود خواجه:... بوسه زن بر خاک آن وادی و مشکین کن نفس. همچنین بارها در متون ادب دیده‌ایم که به معانی و مجرّداتْ بوی خوش نسبت داده شده، از جمله به اخلاق؛ سعدی:

این بوی روحپرور از آن خوی دلبر است   وین آب زندگانی از آن حوض کوثر است
(غ ۶۴)

سلمان:

بوی اخلاق تو دمساز شمال است و صبا   صیت احسان تو همراه جنوب است و دَبور
(دیوان ۵۰۳)

ز خاک رقص‌کنان همچو باد برخیزند   اگر روایح خُلقت رسد بر اهل قبور
(همان ۵۱۶)

۷. محتوای بیت مربوط است به وجود طبیعی و بدیهیِ برخی شرور یا ناملایمات در نظام جهان، که بر روی هم «نظام احسن» خوانده می‌شود. شبیه این بیت در همین زمینه کم نیست، مثل:... فکر معقول بفرما، گل بی‌خار کجاست؟ (۲۷/۸) و: درین چمن گل بی‌خار کس نچید، آری... (۶۵/۴) (نیز دربارهٔ نظام مذکور، نک. ح ۱۰۱/۳.) به هر حال آن کس که مراد حافظ است «نازپرورد تنعّم» است در برابر رندان «بلاکش». (۱۵۵/۴)

گلشنش: چنین است در غالب چاپها، اما انجوی: گلبنش. این در حالی است که هیچ‌یک از نسخ خطی معتبر این را ندارد. محمدامین ریاحی از انجوی جانبداری می‌کند و معتقد است «گلشن» و «چمن» یک معنی دارد و «گلشنِ چمن» گفتن از حافظ محال است. (گلگشت ۳۶۱ـ۳۶۲) اگرچه گلشن و چمن در بسیاری موارد دارای معنایی واحدند، ولی همیشه چنین نیست، چون در مواردی که این‌دو با هم فرق دارند، به‌ویژه وقتی با هم بیایند، «چمن» به معنی قسمت علفزار و بی‌درخت یا گل، مثل راهها و گذرگاههای درون آن یا نشستنگاه است، حال آن‌که «گلشن»، چنان‌که از نامش برمی‌آید به معنی گلزار و گلستان است. (نگاهی به دهخدا و یا فرهنگهایی چون صحاح‌الفرس، برهان و غیره ذیل این دو واژه، تفاوتها را نشان خواهد داد.) درست به همین سان وقتی مثلاً «بوستان» و «گلشن» با هم می‌آیند، اولی قسمت بدون گل است. (نمونه‌هایی از همین را هم در دهخدا، ذیل «چمن» خواهید دید.) به گمان من حافظ در اینجا هم دقت همیشگی‌اش را در کاربرد واژه‌ها نشان می‌دهد و ظاهراً می‌گوید گلِ گلشن را از درون چمن نمی‌بری، زیرا برای راه رفتن یا حمل چیزی الزاماً باید از مکانی بجز خود گلشن یا گلزار عبور کرد. به این موضوع هم باید در جای خود توجه کرد که چگونه ممکن است این همه کاتب در قدیم و مصحح در عصر ما مطلب مورد نظر آن زنده‌یاد را درنیافته و فکری به حال این مورد نکرده باشند؟

۸. باری: اینجا به هر حال، دست کم، و نظایر اینها

بارگاه دوست: کذا نیساری، سایه و اکثر طبعهای دیگر؛ قزوینی: پادشاه وقت، که پیداست بیتی عاشقانه ـ عارفانه را به مدحی بدل کرده است. تمامی نسخ قبل از خلخالی «بارگاه دوست» دارند. بعید هم نیست که خود شاعر بعداً و در مناسبتی خاصْ چنین تغییری در آن داده باشد و اثر آن در برخی نسخ باقی مانده باشد.

* * *

غزل دارای وحدت کامل و از یکدست‌ترین غزلهای اوست. محتوای شعر بر پایهٔ خطاب آغازین شاعر به دل، و در حقیقت به مخاطب، شکل می‌گیرد و این‌که روزگار به بطالت سپری کرده و کار بجا و بایسته‌ای که ضامن اوج و اعتلا یافتن است صورت نداده و اساساً نگاهی درست به هیچ‌یک از امور و احوال حیات، چنان‌که شایستهٔ یک عاشق صادق و پویندهٔ راه معرفت است، نداشته است. تمامی سخن از غفلتها و تکاهلهای آدمی در مقاطع مهم انتخاب میان تعالی و تدنّی است.

پیداست که ردیف منفی به شاعر اجازه می‌دهد تا تمامی ناکرده‌ها و کوتاهیهایی که به خود یا مخاطبی مثل خود نسبت می‌دهد در شعر جمع آورد، چنان‌که اگر فرضاً سخن بیش از این نیز ادامه می‌یافت باز در هنجار اصلی و محور واحد شعر خللی وارد نمی‌شد.

۱ سحرگه رهروی در سرزمینی
همی گفت این معما با قرینی

۲ که: ای صوفی، شراب آنگه شود صاف
که در شیشه برآرد اربعینی

۳ گر انگشت سلیمانی نباشد
چه خاصیّت دهد نقش نگینی؟

۴ خدا زان خرقه بیزار است صد بار
که صد بت باشدش در آستینی

۵ مروت، گرچه نامی بی‌نشان است
نیازی عرضه کن بر نازنینی

۶ ثوابت باشد، ای دارای خرمن
اگر رحمی کنی بر خوشه‌چینی

۷ درونها تیره شد، باشد که از غیب
چراغی برکُند خلوت‌نشینی

۸ نه همّت را امید سربلندی
نه درمان دلی، نه درد دینی

۹ اگرچه رسم خوبان تندخوییست
چه باشد گر بسازد با غمینی؟

۱۰ ره میخانه بنما تا بپرسم
مآل حال خود از پیش‌بینی

۱۱ نه حافظ را حضور درس و خلوت
نه دانشمند را علم‌الیقینی

۱. احتمال می‌دهم که حافظ غزل را در اقتفای بیتی از نظامی (مذکور در: ح ب ۷) سروده باشد، چنان‌که سوابقی دارد که از یک بیت از شعری بدون ردیف یا بیتی از یک منظومه اقتفا کرده باشد. (نک. ح ۳۹۳/۱ و ۴۳۸/۱.) قضا را در غزل ۴۳۸ هم مثل غزل

حاضر از یک بیت از خسرو و شیرین اخذ مطلع کرده است.

رهرو: = سالک؛ حافظ این‌دو را به تناوب به جای یکدیگر به کار برده است.

قرین: = همنشین، جلیس، مصاحب؛ خاقانی:

مشتی خسیس‌ریزه که اهل سخن نیند　　با من قِران کنند و قرینان من نیند
(دیوان ۱۷۴)

۲. برآوردن: در اینجا = گذرانیدن (دهخدا، یادداشت مؤلف) فردوسی:

کسی را کجا پروراند به ناز　　برآرد برو روزگار دراز

اربعین: اصطلاح تصوف = چلّه، چهل روز خلوت و اعتکاف صوفی برای سَیر و تأمل درونی به منظور تکامل‌یابی در سلوک؛ تیمّناً و تبرّکاً از قرآن و احادیث اخذ شده است: وَ اِذْ واعدْنا موسیٰ اربعینَ لیلةٍ... الآیة (بقرة ۵۱) (و آنگاه را که با موسی چهل شب وعده نهادیم...) حدیث مورد استناد صوفیه: من اخلص لِلّٰهِ اربعینَ یوماً ظَهَرَتْ یَنابیعُ الحکمةِ مِن قلبِهِ علیٰ لسانِهِ. (هرکه چهل روز را با خدا به خلوص برآرد سرچشمه‌های حکمت از قلبش بر زبانش آشکار می‌شود.) حلیةالاولیاء، ج ۵، ص ۱۸۹؛ جامع صغیر، ج ۲، ص ۱۶۰. (فروزانفر، احادیث مثنوی ۱۹۶) همچنین این قدسیهٔ معروف در باب تخمیر گل آدم به دست حق در چهل روز: خَمَّرتُ طینةَ آدمَ بِیَدی اربعینَ صَباحاً. نجم رازی از خلوتخانهٔ خداوند باگل آدمی به هنگام سرشتن با عبارت «حَظیرهٔ قدسِ اربعینات» یاد می‌کند. (مرصاد ۸۵) سلطان ولد چلّه و عزلت از خلق را در صورتی روا می‌داند که خَلق نیک نباشد: «چلّه راه انبیا نبوده است، آری، عزلت نیک است چون یاران بد باشند. اما از یاران نیک، عزلت جهل باشد، که: الجماعةُ رحمةٌ.» (معارف ۲۹۶) یحیی باخرزی توضیحاتی دقیق دربارهٔ اربعین یا چلّه داده، و از جمله گفته است: «این طایفهٔ صوفیه را جمیع اوقات و روزگار باید چنان باشد که در وقت چهله نشستن است [...] لکن آن است که حکم اوقات مختلفه بر سالک طارق می‌گردد و او را مشوّش می‌کند. پس وقت خود را به این اربعینیّه مقیّد می‌دارد و نفس را برین معتاد می‌کند تا حکم و خاصیت او بر اوقات دیگر فایض گردد و جمیع اوقات ایشان بر هیأت اربعینیّه گردد.» (فصوص‌الآداب ۲۹۱) باخرزی شروط چله‌نشینی را به نقل از شیخ نجم‌الدین کبری ده می‌شمارد: طهارت بدن و دوام وضو، خلوت و عزلت، دوام خاموشی، روزهٔ دایم، ذکر دایم با حضور قلب، تسلیم و رضا و تفویض، نفی خواطر، ربط قلب به شیخ، نخفتن مگر در وقت غلبهٔ خواب، و محافظت طعام و شراب. (همان ۳۱۴ـ۳۱۸، به تلخیص؛ نیز نک. تمامی باب سوم: «در آداب درآمدن

به اربعینیّه...» ۳۱۱ـ۳۲۰. در دیگر منابع تصوف نیز در این باره بحثهایی بیش یا کم صورت گرفته است. (از جمله عزیز نسفی در: الانسان‌الکامل ۱۰۴ـ۱۰۵، و کشف‌الحقایق ۱۳۴ـ۱۳۵) چلّه و چله‌نشینی در روانشناسی و روانپزشکی جدید نیز از زاویهٔ خاص این علم مورد بحث قرار می‌گیرد، با عنوان Posession Trance Disorders یعنی حالات هوشیاریِ تغییریافته‌ای که در خلال آن، پاسخ‌دهی فرد نسبت به محرّکهای محیطی کاهش می‌یابد، و در مراحلی از آن، شخص دوچار تغییر ادراکهای محیطی و بعضاً توهّمات دیداری یا شنیداری می‌شود، یعنی پدیده‌ای که در مذهب و عرفان و بسیاری از فرهنگها شناخته است، و البته در مذهب و عرفان به هیچ روی مشمول بیماری نیست. یکی از حالات مربوط به آن به بلوربینی (Crystalgazing) موسوم است که شخص همه چیز را به صورت بلور می‌بیند. در آداب و رسوم آیینی، مثل آنِ مرتاضان یا قبایل بومی، در هرکدام به شکلی و با نامی خاص وجود دارد.

۳. انگشت: کنایت از کفایت، کیاست و تدبیر؛ این کفایت و سیاست سلیمان است که به انگشتری و نگین ارزش و اعتبار می‌بخشد، و نه به عکس. در امثال هم هست که: هر مرغی انجیرخوار نیست.

۴. بیفشان زلف و صوفی را به پابازی و رقص آور
که از هر رقعهٔ دلقش هزاران بت بیفشانی

(دربارهٔ بت، نک. ح ۴۶۵/۳.)

۵. عبدالواسع جبلی، در قصیدهٔ مشهور:

منسوخ شد مروّت و معدوم شد وفا   وز هردو نام ماند چو سیمرغ و کیمیا
(دیوان ۱۳،۱)

حافظ می‌گوید: اگرچه از جود و جوانمردی فقط اسم، و نه رسم، مانده است، تو همچنان روح نیاز و افتقار را در خود حفظ کن، باشد که نازنینی تو را مشمول مروت قرار دهد.

۶. بلاگردان جان و دل دعای مستمندان است
که بیند خیر از آن خرمن که ننگ از خوشه‌چین دارد؟

۷. نظامی:

حذر کن زانکه ناگه در کمینی   دعای بد کند خلوت‌نشینی
(خسرو و شیرین ۳۹۸)

این همان بیت است که در ذیل شمارهٔ ۱ احتمال داده‌ام غزل در اقتفای آن سروده

شده باشد.

خلوت‌نشین: اینجا ظاهراً نوع درویش یا عارف آن اراده شده است.

۸. قزوینی لخت اول را بدین صورت دارد: نمی‌بینم نشاط عیش در کس. نیساری به جای یک بیت، دو بیت پیاپی دارد:

نمی‌بینم نشاط عیش در کس　　　نه درمان دلی، نه درد دینی

نه همّت را امید سربلندی　　　نه نقش عشق بر لوح جبینی

۹. تندخویی: یا بدخویی، اگر معشوق عرفانی اراده شده باشد، تعبیری از قهر یا عدم عنایت است، چنان‌که عراقی، شاعر متصوف، از بدخویی یار می‌گوید:

خوی تو نکوست با همه کس　　　با من ز چه بد فتاد خویت؟

(کلیات ۱۳۷)

بسازد: دو معنی از آن قابل استنباط است: الف. اگر این تندخویی با عاشق غمگین سازگار باشد مشکلی نخواهد بود. ب. چه می‌شود اگر او (محذوف) با یک موجود غمگین راه بیاید؟

قزوینی و اغلب چاپهای دیگر هم بیت را دارند، ولی نیساری آن را اضافه خوانده. از نسخ قدیمتر، طوپقاپو ۸۲۲ و آنگاه خلخالی ۸۲۷ آن را دارند، اما در هیچ‌یک از نسخ قبل از آنها نیست. (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۵۶۲.)

۱۰. مآل حال خود: قزوینی، سایه و نیساری: مآل خویش را؛ ظاهراً قدیمترین نسخه یعنی ایاصوفیه ۸۱۳ به صورت اخیر دارد، اما نسخ قدیمترِ بعدی مثل خانلری‌اند.

۱۱. علم‌الیقین: با عین‌الیقین و حق‌الیقین، تشکیل یک سه‌گانه می‌دهد، که هر سه برگرفته از قرآن است: کَلّا لَو تَعلمونَ علمَ‌الیقین، لَتَرَوُنَّ الجَحیمَ، ثمَّ لَتَرَوُنَّها عینَ الیقین (تکاثر ۵-۷) (هرگز، اگر به دانش بی‌گمان بدانید، به‌راستی دوزخ را خواهید دید، سپس آن را به دیدار درست خواهید دید.) وَ اِنَّهُ لَحَقُّ الیقینِ (الحاقة ۵۱) (و این‌که این درستِ بی‌گمان است.) قشیری: «و از آن جمله [الفاظ صوفیه] علم‌الیقین و عین‌الیقین و حق‌الیقین است. این عبارتهایی است از علمهای آشکارا، یقین علمی بود که خداوند او را شک نیفتد در آن بر عرف و عادت، و یقین اندر وصف حق - سبحانه و تعالی - اطلاق نکنند زانک توقیف نیامده‌ست. علم یقین به یقین بود. و همچنین عین‌الیقینْ نفس یقین بود و حق‌الیقین نفْس‌الیقین باشد. علم‌الیقین بر موجب اصطلاح ایشان است آنچه به شرط برهان بود، و عین‌الیقین به حکم بیان بود، و

حق‌الیقین بر نعت عیان بود. علم‌الیقینْ ارباب عقول را بود، و عین‌الیقینْ اصحاب علوم را بود، و حق‌الیقینْ خداوندان معرفت را بود و سخن را اندرو بازپژوهیدن محال است.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۳۰) هجویری: «علم‌الیقین به مجاهدت و عین‌الیقین به مؤانست و حق‌الیقین به مشاهدت بود، و این یکی عامّ است، و دیگر خاص، و سدیگر خاص‌الخاص.» (کشف ۴۹۸) خواجه عبدالله انصاری: «علم یقینْ استدلالی است، و عین یقینْ استدراکی است، و حق یقینْ حقیقتی است.» (صد میدان ۲۷) سهروردی: «علم یقین به طریق نظر باشد، و عین یقین به طریق مکاشفه، و حق یقین معرّا شدن است از لباس بشریت.» (عوارف‌المعارف ۱۹۴) عبّادی: «چون علمْ جمال خویش از نقاب غیب عرض کند ضمیر دل به جمال علمْ محیط گردد، آن احاطت را علم‌الیقین گویند. چون از پرده بیرون آید و نقوش او را به کیفیت و کمیت به دیدهٔ دل مطالعت کند، آن را عین‌الیقین گویند. و چون آن نقوشْ مرکوز صفت او شود و منقوش مکین او گردد که از زوال و فساد آمِن شود، آن را حق‌الیقین گویند.» (التصفیه فی احوال المتصوفه ۱۹۸) عزالدین محمود کاشانی: «و یقین را سه وجه است. اول علم‌الیقین، و مثالش آن است که کسی به استدلال از مشاهدهٔ شعاع و ادراک حرارت، در وجود آفتاب بی‌گمان بود. دوم عین‌الیقین، و مثالش آن است که کسی به مشاهدهٔ جِرم آفتاب، در وجود او بی‌گمان بود. سوم حق‌الیقین، و مثالش آن است که کسی به تلاشی و اضمحلال نور بصر در نور آفتاب، در وجود او بی‌گمان بود.» (مصباح‌الهدایة ۷۵)

همچنین «دانشمند» در اینجا عالم دینی است: مشکلی دارم، ز دانشمند مجلس بازپرس... (نک. ح ۱۹۴/۲.)

درس و خلوت: کذا نیساری؛ قزوینی و سایه: درسِ خلوت؛ دو نسخهٔ اقدم (ایاصوفیه ۸۱۳ و حیدرآباد ۸۱۸) بدون «و»اند، ولی «و» لازم به نظر می‌رسد.



نظری به شعر بیندازیم و اصطلاحات تصوف چون رهرو، اربعین، خلوت‌نشین و خلوت، همّت، علم‌الیقین و غیره. نیز نگاهی به غزل ۱۷۸ (دوش وقت سحر از غصّه...) و اصطلاحات موجود در آن. آیا با وجود اینها و نمونه‌های بسیار دیگر می‌توان شعر او را، چنان‌که برخی ادعا می‌کنند، یکسره برکنار از حیطهٔ تصوف دانست؟ این نگارنده، در عین حال که شاید دقیقتر از دیگران به ذکر تفاوتهای آن با

اندیشه‌ها و زبان تصوف پرداخته است (نک. ج ۱، ۳۵۰ به بعد) بار دیگر تأکید می‌کند که هیچ‌یک از این دو سو مطلق نیست. من همیشه ابراز شگفتی کرده‌ام از افراط و تفریط‌ها و قطبی‌سازی‌ها (که در باب حافظ کمتر جز این دیده‌ایم.) او را یا عضوی از حلقات تصوف و عرفان می‌شماریم و یا یکسره بر کنار از آن، حال آن‌که نه چنان است و نه چنین. به دیگر سخن، هم امثال این شعر را باید ببینیم و از خود بپرسیم: آیا می‌توان در سدهٔ هشتم زیست ولی از تأثیرات عظیم و همه‌جانبهٔ تصوف بر کنار ماند؟ و هم با ملاحظهٔ آن تفاوتهای بنیادین با تفکرات و معاملات تصوف سؤال کنیم: آیا چنین کسی را می‌توان متصوف یا عارف به مفهوم متعارف خواند؟ در همین زمینه، از سویی این همه جداسازی و یکّه‌نمایی در مورد کسی که به هر حال از شرایط عصر و فرهنگ روزگار خود تأثیر پذیرفته است به چه انگیزه‌ای است؟ و از سوی دیگر انکار آن تفاوتهای بارز و در عین حال طبیعیِ فردی چون او و همرنگ جلوه دادن وی با این یا آن فرقه چرا؟

۱ تو مگر بر لب آبی به‌هوس بنشینی
ورنه هر فتنه که بینی، همه از خود بینی

۲ به خدایی که تویی بندهٔ بُگْزیدهٔ او
که بر این چاکَر دیرینه کسی نگزینی

۳ ادب و شرمْ ترا خسرو مهرویان کرد
آفرین بر تو، که شایستهٔ صد چندینی

۴ صبر بر جور رقیبت چکنم گر نکنم؟
عاشقان را نبود چاره بجز مسکینی

۵ عجب از لطف تو، ای گل، که نشینی با خار
ظاهراً مصلحت وقت در آن می‌بینی

۶ گر امانت به سلامت ببرم، باکی نیست
بی‌دلی سهل، اگر از پی نبود بی‌دینی

۷ سخن بی‌غرض از بندهٔ مخلص بشنو
ای که منظور بزرگان حقیقت‌بینی

۸ حیفم آید که خرامی به تماشای چمن
که تو خوشتر ز گل و تازه‌تر از نسرینی

۹ شیشه‌بازی سرشکم نگری از چپ و راست
گر بر این منظر بینش نفَسی بنشینی

۱۰ (پارسایی چو تو پاکیزه‌دل پاک‌نهاد
بهتر آن است که با مردم بد ننشینی)

۱۱ سیل این اشکِ روان صبر دل حافظ برد
بَلَغَ الطّاقَةُ، یا مُقْلَةَ عَینی، بِینی

۱۲ تو بدین نازُکی و دلکشی، ای مایهٔ ناز
لایق بزمگه خواجه جلال‌الدّینی

۱. بنشین بر لب جوی و گذر عمر ببین وین اشارت ز جهان گذران ما را بس

لب سرچشمه‌ای و طرف جویی　　　　نم اشکی و با خود گفتگویی

شاید شاعر می‌خواهد به مخاطب بگوید: اگر بر لب جوی بنشینی و به گذر شتابناک زندگی بیندیشی، حیات خود را درخواهی یافت، وگرنه اتفاقاتی ناخوش در انتظار تو خواهد بود.

۲. به خدا: تو را به خدا، از بهر خدا؛ هم برای قسم دادن کسی به کار می‌رود، و هم قسم خوردن، که اینجا پیداست اوّلی مراد است، چون:

به خدا که جرعه‌ای ده تو به حافظ سحرخیز　　　　که دعای صبحگاهی اثری کند شما را

۴. لخت نخست تضمینی است از سعدی در بیتی که لخت دوم آن این است: همه دانند که در صحبت گل خاری هست (غ ۱۱۱) که به نظر می‌رسد حافظ در بیت بعد از مضمون لخت اخیر تأثیر گرفته باشد.

۵. از ترتیب خانلری چنین مستفاد می‌شود که «خار» در اینجا به «رقیب» (= مراقب) در بیت قبل مربوط است، اما در بسیاری از طبعهای دیگر چنین ترتیبی وجود ندارد تا بتوان ارتباطی میان این دو واژه قایل شد.

۶. امانت: گمان نمی‌کنم در اینجا بار امانت (۱۷۹/۳) مراد بوده باشد بلکه احتمال می‌دهم چیزی باشد میان شاعر و مخاطب، یعنی چیزی چون امانت در رفاقت و وداد.

بی‌دلی ـ بی‌دینی: با استفاده از ترکیب «دل و دین» یا «بی‌دل و دین» آمده، ولی با جدایی انداختن میان این‌دو، همچنان‌که بسیار دیده‌ایم بهره‌گیری از این شیوه را در اشعار او با استفاده از ترکیباتی چون خاک و خون، برگ و نوا یا برگ و ساز، سر و سامان و... قصد او این است که این اجزای جدا از هم اصل ترکیب را به ذهن خواننده متبادر کند. (برای نمونه، نک. ح ۳۱۱/۲ و ۴۱۱/۷.) و اما در مورد «بی‌دینی» هم به نظر نمی‌رسد که اینجا به معنی دقیق کلمه باشد بلکه بیشتر به لحاظ رعایت همان تناسب در «بی‌دل و دین» آمده، به معنای چیزی چون بی‌رسمی، بی‌راهی و بی‌آیینی.

سهل اگر از پی نبود: قزوینی و سایه: سهل بود گر نبود؛ نیساری مثل خانلری؛ قدیمترین نسخ قبل از ۸۲۲ همین (یا در نهایت «گر» به جای «اگر») دارند، و لذا ارجح همین است.

۷. ترتیب ابیات در خانلری در این حدود به گمانم درست یا مطلوب نباشد، زیرا پس از بیت حاضر آمده: حیفم آید... الخ، که نمی‌تواند مدلول «سخن بی‌غرض» باشد. این در حالی است که در قزوینی پس از این آمده: نازنینی [بدل از «پارسایی»] چو تو...، که سخنی اندرزی و متناسب با بیت قبل است، چون مخاطب را از مجالست با بدان

برحذر می‌دارد. بنا بر این من ترتیب قزوینی را بهتر می‌دانم.

۸. لخت اول در قزوینی و سایه چنین است: باد صبحی به هوایت ز گلستان برخاست، که با لخت دوم بی‌ربط است. محجوب خانلری را «بسیار برتر از سایه» (و قزوینی) می‌داند. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، ص ۲۹۶.) نیساری، اگرچه بیت را اضافه بر متن دانسته، لخت دوم را چنین ضبط کرده: که تو خوشبوی تر و تازه‌تر از نسرینی.

۹. شیشه‌بازی: فنّی است از رقّاصی که رقّاصان شیشه و صراحی پر از آب و گلاب بر سر گذارند و رقص آغازند و با وصف حرکات رقص، شیشه از سر نمی‌افتد، و اگر بیجا شود، به حرکات اصول بر گردن و بازو نگه‌دارند. به معنی حقّه‌باز نیز؛ شفیع اثر:

شکسته بر سر هم از ره شوخی و بیباکی		هزاران دل به مشق شیشه‌بازی شاهد نازش

(وارسته، مصطلحات‌الشعراء)

جای دیگر: صراحی‌بازی: مرادف شیشه‌بازی؛ در غیاث‌اللغات به همان صورت تعریف شده یعنی با گذاردن شیشهٔ آب و گلاب بر سر و رقصیدن (کاری که امروز با گذاردن استکان پرآب بر پیشانی انجام می‌دهند.) اما در دهخدا آمده: این بازی را با شیشه و نور می‌کرده‌اند و فانوس خیال نوعی از آن است، و جام‌بازی همان است. بهرام بیضایی: شیشه‌باز رقصی می‌کرده است با حفظ تعادل ظرف بلورینی بر عضوی از بدنش و شیشه‌هایی را به هوا می‌انداخته و بازمی‌گرفته، و یا با گوی و ساغر شعبده‌بازی می‌کرده است. (نمایش در ایران ۵۸) شیشهٔ بازیچه: همان شیشه‌ای است که بر سر می‌نهاده‌اند؛ خاقانی:

دُردی مطبوخ بین بر سر سبزه ز سیل		شیشهٔ بازیچه بین بر سر آب از حباب

(دیوان ۴۲)

به هر حال، رقص با شیشه از انواع نمایشهای سنتی است که دربارهٔ آنها توضیح داده‌ام. (نک. «لعبت باختن» در: ح ۱۲۴/۵.) نظامی بارها آن را به کار برده است، مثل:

برون آمد ز پرده سحرسازی		شش‌اندازی به‌جای شیشه‌بازی

(خسرو و شیرین ۴۷)

بر آن شیشه‌دلان از ترکتازی		فلک را پیشه گشته شیشه‌بازی

(همان ۱۳۹)

فغان زین چرخ کز نیرنگ‌سازی		گهی شیشه کند، گه شیشه‌بازی

(همان ۱۷۶)

مولانا:

هین، شیشه‌باز هجر، رسیدی به سنگلاخ　　　کاین شیشه‌ام تنک شد، هش دار بشکنی

(کلیات ۶،۲۳۱)

امیرحسن دهلوی، به صورت فعل:

رهی در پیش با چندین درازی　　　تو با غدرآوران شیشه بازی

(دیوان ۶۱۸)

وجه شبه شیشه‌بازی و اشک هم شفّافیت و بلورگونگی اشک است، و اگر پرتاب کردن شیشه به هوا و دوباره گرفتن آن را لحاظ کنیم شاید حالت ریختن قطرات اشک، شباهتی به آن داشته باشد.

منظر: به گمانم به معنی تماشاخانه یا مکان نشستن در آن باشد، که البته ایهام به چشم هم دارد؛ عراقی «منظر» و «تماشاگه» را با هم آورده، و همین مؤید نظر این نگارنده است:

بر درِ منظر دل، دلشدگان زان شینند [= نشینند]

که تماشاگه دلدار هویدا بینند

(کلیات ۷۵)

حافظ «تماشاخانه» را هم به کار برده است: حلقهٔ زلفش تماشاخانهٔ باد صباست... (نک. ح ۳۹۴/۳.)

بیت در هیچ‌یک از نسخه‌های قبل از ۸۲۴ وجود ندارد، و نیساری به همین دلیل آن را اضافه بر متن خوانده است. (دفتر دگرسانیها ۲،۱۵۵۷ـ۱۵۵۸) با این حال در چاپها آمده. گذشته از این، در حافظ مضمونی یگانه است.

۱۰. پارسایی: قزوینی، سایه و نیساری: نازنینی؛ نائینی ـ نذیر احمد، عیوضی و برخی دیگر مثل خانلری؛ مطابق ثبت نیساری، قدیمترین نسخ، از جمله تاجیکستان ۸۰۷، احمد کوپرولو ۸۱۱، ایاصوفیه ۸۱۳ و سبزپوش ۸۲۴: پارسایی؛ این‌که جناب نیساری عالماً عامداً این چند نسخه را نادیده انگاشته احتمالاً به این دلیل بوده که فکر کرده‌اند حافظ میانه‌ای با «پارسا» ندارد. اگر چنین باشد آیا خلاف موازین تصحیح متن نیست؟ ضمن این‌که پارسا همیشه هم در حافظ مطرود نیست. وانگهی، در کنار «پاکیزه‌دل پاک‌نهاد» مگر اشکالی هم دارد؟

۱۱. تابم از کف بشد، ای مردم دیده، به در آی

مُقله: پیه درون چشم، جامع سیاهی و سپیدی چشم است یا آن سیاهی و سپیدی

چشم است یا سیاهی چشم، مُقَل کصُرَد جمع. (منتهی‌الارب)

بِینی: فعل امر از مصدر بَیْن و بَینونة = جدا شو. از لغات اضداد است. (همان)

صبر دل: کذا سایه و نیساری؛ چنین است در قدیمترین دستنگاشتها. قزوینی: صبر و دل

۱۲. خواجه جلال‌الدین: تورانشاه، وزیر شاه شجاع (دربارهٔ او، نک. ح ۳۵۳/۹.)

مایهٔ ناز: قزوینی و سایه: شمع چگل؛ نیساری، با آن‌که بیت مدحی را چون همیشه اضافه بر متن می‌خواند، در قسمت ابیات اضافی، آن را همین گونه ضبط کرده، و این در حالی است که قدیمترین نسخه (تاجیکستان ۸۰۷) مثل خانلری است.



به نظر می‌رسد شعر خطاب به فردی مشخّص و شناخته برای شاعر است، و بیتهایی چون ۳، ۵، ۷ و ۱۰ چنین چیزی را به من القا می‌کنند. اگرچه در آغاز او را می‌ستاید ولی ظاهراً مقدمه‌ای برای گلایهٔ شاعر از اوست که «سخن مدّعیان می‌شنود». صفات متعدد به این مخاطب (که ظاهراً از رجال بزرگ نیست) داده شده: بندهٔ بگزیدهٔ خدا، خسرو مهرویان (از حیث ادب و شرم)، دارای لطف گل، منظور حقیقت‌بینان، خوشتر از گل و نسرین، پارسای پاک‌نهاد، نازک و دلکش، و بالاخره لایق بزم وزیر. من، به عنوان خواننده، از ماوقع میان شاعر و مخاطب بی‌خبرم، و همین امر دریافت مفهوم برخی ابیات را برایم دشوار می‌کند، اگرچه به هر حال کار من انگیزه کاوی نیست.

شعر، اگرچه مختوم به مدح است، ولی بیت مدحی حالت زایده‌گونه دارد، حتی اگر قصد شاعر چیزی خلاف این بوده باشد. کار من بیشتر با شکل است، و شکل چنین گواهی می‌دهد.

۱ ساقیا، سایهٔ ابر است و بهار و لب جوی
من نگویم چه کن، ار اهل دلی، خودْ تو بگوی

۲ بوی یکرنگی ازین نقش نمی‌آید، خیز
دلق آلودهٔ صوفی به می ناب بشوی

۳ سِفله‌طبع است جهان، بر کرمش تکیه مکن
ای جهاندیده، ثبات قدم از سِفله مجوی

۴ گوش بگشای، که بلبل به فغان می‌گوید:
خواجه، تقصیر مفرما، گُل توفیق ببوی

۵ شکر آن‌را که دگر بازرسیدی به بهار
بیخ نیکی بنشان و ره تحقیق بجوی

۶ روی جانان طلبی، آینه را قابل ساز
زان‌که هرگز گل و نسرین ندمد زآهن و روی

۷ دو نصیحت کنمت، بشنو و صد گنج ببر:
از در عیش درآ و به ره عیب مپوی

۸ گفتی: از حافظ ما بوی ریا می‌آید
آفرین بر نفَست باد، که خوش بردی بوی

۱. عماد فقیه:

کس ندانم که دل مرده کند زنده به بوی جز تو در دور جهان، ور دگری هست بگوی
(دیوان ۲۹۶)

پیشتر دربارهٔ یکی از شگردهای حافظ سخن گفته و بیت حاضر را هم مشمول آن قرار داده‌ام، و آن این‌که او گاهی پرسشی می‌کند ولی نه تنها به آن پاسخ نمی‌دهد و مشکلی را نمی‌گشاید بلکه گره دیگری هم بر آن می‌زند و به اصطلاح مشکل را دو تا می‌کند:

من نگویم که کنون با که نشین و چه بنوش که تو خود دانی، اگر زیرک و عاقل باشی

که نه تنها به این‌که «با که باید نشست و چه باید نوشید» پاسخی نمی‌دهد و آن را مجمل

باقی می‌گذارد بلکه این مسأله را هم که «اساساً عاقل کیست» بر آن می‌افزاید. این را هم گمان نکنیم که او قصد شوخی با خواننده و یا بازی دادن ذهن او را دارد، چون شیوهٔ اجمال و اشارت یا سمبولیسم (که اساساً جای تصریح نیست) همین را اقتضا می‌کند که خواننده به گستره‌ای هرچه وسیعتر از مفاهیم نمادها بیندیشد. (نک. شرح غزل ۴۴۷، سخن پایانی.)

۲. حافظ نظایر این بیت را بارها دارد، از جمله:

بر در میخانه رفتن کار یکرنگان بود　　خودفروشان را به کوی می‌فروشان راه نیست

خوش می‌کنم به بادهٔ مشکین مشام جان　　کز دلق‌پوش صومعه بوی ریا شنید

دلق یا خرقه به مَی شستن: از تعابیر رایج شعر پیش از حافظ است؛ مثلاً خواجو بارها آن را دارد، چون:

به کوی مغبچگان جامه‌های صوفی را　　به جامهای می خوشگوار می‌شویند
(دیوان ۶۸۲)

اگر من دلق ازرق را به می شستم عجب نبود
که دست از دنیی و عقبی به خوناب قدح شستم
(همان ۷۳۲)

۴. مفرما: = مکن، در موضع احترام، ولی در حقیقت ایجاد طنز هم می‌کند، همچنان‌که در:... فکر معقول بفرما، گل بی‌خار کجاست؟ (۲۷/۸) لخت دوم، جملهٔ شرطی ولی بدون ادات شرط است، یعنی اگر کوتاهی نورزی به توفیق خواهی رسید. بلبل کارش بوییدن گل سرخ است، و در حقیقت گل توفیق می‌بوید، و در اینجا تجربهٔ خود را به زبان اندرز به خواجهٔ مخاطب منتقل می‌کند.

۵. تحقیق: به گمانم مقصود اصطلاحی است در تصوّف که سنایی آن را در عرصهٔ ادب عرفانی روایی بخشید، چنان‌که در آثارش بارها از تحقیق و شیوهٔ تحقیق سخن گفته، و به طور خلاصه عبارت است از دقت، تأمل، تدبر و باریک‌بینی در معانی عرفانی، همراه با بیان استدلالی؛ برای نمونه:

از سخنهای سنایی سیر کی گردند خود　　جز کسی کو در ره تحقیق بینایی بود
(دیوان ۸۷۲)

گر زاتش عشق تو چو شمع از ره تحقیق　　سوزیم همی خوش خوش تا هیچ نمانیم
(همان ۹۵۷)

وزْت ملک و ملک باید، پای در تحقیق نه

وررت جان و مال باید، دست در اسرار زن

(همان ۹۷۱)

ره تحقیق بجوی: راه جستن = هدایت جستن یا اهتدا طلبیدن، مثل: به گفتار پیغمبرت راه جوی... (شاهنامه ۱، ۱۸) اینجا ظاهراً به همین معنی اصطلاحی است، و نه لغوی (= راه تحقیق را جستجو کن).

شکر آن را که...: نیساری بیت را اضافه بر متن دانسته، اگرچه در چاپها آمده، و امثال عیوضی که آن را نیاورده‌اند در اقلیت‌اند. کهن‌ترین دستنگاشتها آن را ندارند، چنان‌که قدیمترین نسخهٔ حاوی آن نورعثمانیه ۸۲۵ و آنگاه خلخالی ۸۲۷ اند.

۶. روی: در لخت اول و دوم جناس تام است، که در این بیت او در لخت دوم به صورت ایهام آمده است میان رخسار و فلز معروف:

آه، کز طعنهٔ بدخواه ندیدم رویت نیست چون آینه‌ام روی ز آهن، چکنم؟

شاعر، آینهٔ معمولی را از آهن و روی می‌خواند، زیرا هم سخت و صُلب است و هم قابلیت بازتافتن روی یار را ندارد. بنا بر این پیداست که «آینه» استعاره برای دل است. همچنین روی جانان به طریق مضمر به گل سرخ و نسرین مانند شده که در دلهای سخت یا زنگارگرفته ظاهر نمی‌شود. از آهن و روی (آینه‌های آن روزگار) نه گل و نسرین بلکه تنها زنگار می‌روید، چنان‌که:

سعدی، حجاب نیست، تو آیینه پاک دار زنگار خورده چون بنماید جمال دوست؟

(غ ۹۷)

خود خواجه بارها نظیر این مضمون را بیان کرده است. (نک. ح ۷۳/۵.)

۷. به ره عیب پوییدن: هم می‌تواند قدم نهادن در هر امر عیبناک باشد، و هم عیب دیگران جستن.

۸. بیتی است طنزآمیز، با تعریض به هر اهل ریایی؛ بسیار نزدیک هم می‌نماید به این حکایت از زبان غزّالی: «زنی مالک دینار [عارف معروف ـ م] را گفت: ای مُرائی! گفت: نام من اهل بصره گم کرده بودند، تو بازیافتی.» (کیمیا ۲، ۲۶)

۱ بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی
می‌خواند دوش درس مَقامات معنوی

۲ یعنی بیا، که آتش موسی نمود گل
تا از درخت نکتهٔ توحید بشنوی

۳ مرغان باغ قافیه‌سنج‌اند و بذله‌گوی
تا خواجه مَی خورد به غزلهای پهلوی

۴ خوش وقتِ بوریای گدایی و خواب امن
کاین عیش نیست روزیِ اورنگ خسروی

۵ جمشید جز حکایت جام از جهان نبرد
زنهار، دل مبند در اسباب دنیوی

۶ این قصهٔ عجب شنو: از بخت واژگون
ما را بکشت یار به انفاس عیسوی

۷ چشمت به عشوه خانهٔ مردم خراب کرد
مخموریت مباد، که خوش مست می‌روی

۸ دهقان سالخورده چه خوش گفت با پسر
کای نور چشم من، بجز از کِشته ندْروی

۹ ساقی مگر وظیفهٔ حافظ زیاده داد
کاشفته گشت طرّهٔ دستار مولوی

۱. گلبانگ: جزءِ «گل» (=اوج چیزی) ایهام ترجمه یا جزء دارد به گل سرخ (به قرینهٔ «سرو»، و نیز معشوق بلبل) کلّ ترکیب هم به معنی اوج و بالاترین نواخت صوت است. (نک. ح ۱۴/۶.)

پهلوی: همریشه با «پهلوان» = بسیار توانا و دلیر؛ پهلَوْ = دلاور؛ احتمالاً مشتق از فارسی میانهٔ pahlaw، پارت، از ریشهٔ فارسی parθava، که «ان» ān در «پهلوان» پسوند نسبت است. (فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «پهلوان») این واژه ربطی به زبان پهلوی یعنی پارسی میانه، به معنایی که امروزه به برکت دانش نوین زبانشناسی و زبانها و فرهنگ

باستانی می‌شناسیم، ندارد (مگر برای آنان که می‌خواهند حافظ را جامع علوم اولین و آخرین، گراینده به فرهنگ ایران کهن و آیین مغان، مهرپرستی و... فرانمایند.) به نظر صاحبنظران زبانها و فرهنگ باستانیِ ایران، ایرانیان در روزگار اسلامی درکی مبهم از زبانی به نام پهلوی یا به قول خودشان «پهلوانی» داشتند و جز تعدادی محدود از واژه‌های این زبان (که آن هم عمدتاً از طریق ترجمهٔ متون پهلوی به عربی و به طور جسته و گریخته در ترجمه‌های عربی راه یافته یا بعضاً از طریق عربی در متون دری وارد شده بود) چیزی از آن نمی‌دانستند، و تلقی آنان از پهلوی یا فهلوی، یکی از گویشهای محلّیِ نسبتاً نزدیک به زبان عصر اشکانی و ساسانی و صورتی بازمانده و دگرگون شده از آن زبان بود، و نه بیش، یعنی همان گویشی که در برخی ترانه‌های محلی و مشخصاً صورت اولیهٔ دوبیتی‌های باباطاهر وجود دارد. درست از همین روی است که قدما واژهٔ «پهلوی» و معرّب آن «فهلوی» و «فهلویّه» را بر این‌گونه ترانه‌ها اطلاق می‌کردند و مجموعهٔ آنها را «فهلویّات» می‌خواندند. (در این باره و برای نمونه، نک. ژیلبر لازار، شکل‌گیری زبان فارسی [مجموعه مقاله]، ترجمهٔ مهستی بحرینی، تهران، هرمس، ۱۳۸۴، مقالهٔ «پهلوی، پارسی، دری؛ زبانهای ایران از نظر ابن‌مقفّع»، ص ۶۹ـ۱۰۹.) درست به همین معنی است اگر به بلبلْ سخن گفتن پهلوی نسبت می‌دادند، و در همین رابطه است که این پرنده را به نامهایی چون زندخوان، زندباف، زندواف و زندلاف (مرتبط با تفسیر معروف اوستا به نام «زند») می‌خواندند و او را خوانندهٔ فهلویات یا ترانه‌های بومی و فولکلوریک یاد شده می‌انگاشتند؛ فردوسی در آغاز داستان «رستم و اسفندیار»:

نگه کن سحرگاه تا بشنوی　　　ز بلبل سخن گفتن پهلوی

(شاهنامه ۶،۲۱۷)

امیر معزّی، در بیتی از یک رباعی:

بلبل به زبان پهلوی باگل زرد　　　آواز همی‌دهد که: مَی باید خَورد

(به خیام هم نسبت داده‌اند، اگرچه در برخی طبعها به جای «به زبان پهلوی» آمده: به زبان حال خود. رباعیات خیام ۱۲۹) اصطخری، دربارهٔ آتشکدهٔ کاریان در پارس: «به زبان پهلوی نبشته‌اند که سی هزار دینار بر آن هزینه شده است.» (مسالک و ممالک ۱۰۶) و در ذکر زبانهای پارس می‌گوید: «زبان پهلوی که به روزگار پارسیانْ مکاتبات به آن لغت بودی ـ آن را به تفسیر حاجت بود.» (همان ۱۲۰) مورد اخیر به نظر متفاوت می‌آید، زیرا اشاره به زبان ایران کهن دارد، که به نظر این نگارنده، اصطخری به عنوان

جغرافیدان ایرانی ولی عرب‌زبان احتمالاً از طریق همان متون عربیِ ترجمه شده از پهلوی، آن هم به صورت تصوّری مبهم، از وجود این زبان خبر می‌دهد، چنان‌که فردوسی، شاید از طریق آشنایی و تماس با بقایای ایرانیان موجود در اطراف و اکناف کشور (که در یافتن منابع و روایات داستانها وی را یاری می‌دادند) به نحو اجمال از وجود چنین زبانی آگاه بوده و احتمالاً از شماری اندک از واژه‌های آن (خواه به صورت اصل و خواه دگرگون شده) اطلاع داشته، اگرچه به گمانم مراد او در بیت پیشگفته از «سخن گفتن پهلوی» در مورد بلبلْ همان فهلویات بوده، و آنچه در باب آگاهی او از برخی واژه‌های پهلوی گفته شد مستنبط از سایر جاهای شاهنامه است. و اما در بیت حافظ، از آنجا که «پهلوی» همراه با «گلبانگ» آمده، بی‌گمان مراد همان آوازها و ترانه‌های موسوم به فهلویات بوده است. جامی هم در بیتی که در اقتفای همین بیت خواجه و مسلماً با تأثیرپذیری از آن سروده «آهنگ پهلوی» گفته، که «آهنگ» دقیقاً بیانگر همین معنی است، و پیداست او نیز از «گلبانگ پهلوی» همان معنی را دریافته است:

گل زد به باغ صبحدم اورنگ خسروی   برداشت بلبل از چمن آهنگ پهلوی

(دیوان ۶۵۲،۲)

همچنین «پهلوی» در زمان ما گوشه‌ای در دستگاه چهارگاه است، که به دلیل نزدیکی لحن در دستگاه سه‌گاه هم اجرا می‌شود. این گوشه همراه با «حُدِي» به صورت «حدی پهلوی» (بعد از حدی) اجرا می‌گردد، و حالتی دلنشین دارد، و مثنوی چهارگاه محسوب می‌شود. (ستایشگر، واژه‌نامهٔ موسیقی ایرانزمین، ذیل «پهلوی») حال اگر این گوشه هم مثل شماری دیگر از گوشه‌ها بازمانده‌ای از پرده‌های موسیقی قدیم بوده باشد می‌توان احتمال داد که شاعر به آن نیز به طریق ایهام ناظر بوده است.

مقامات: مراد ظاهراً مقامات تصوف است (نک. ح ۷/۲) با احتمال ایهام به «مقام» و جمع آن «مقامات» در موسیقی قدیم. (نک. ح ۲۵۴/۱۱.) خرّمشاهی آن را ایهام به «مقامه» (=خطبه و سخن ادبی، که جمع آن هم «مقامات» است) نیز می‌داند. (حافظ‌نامه ۱۲۲۹،۲)

۲. آتش موسی: فلمّا قَضیٰ موسَی ٱلاجلَ و سارَ بِاَهلِهِ آنَسَ مِن جانبِ الطُّورِ ناراً... الآیة (قصص ۲۹) (پس چون موسی زمان [قرارداد] را به سر آورد و خانواده‌اش را برد، از سوی طور آتشی دید...) سلمان:

لاله از دامن کوه آتش موسی بنمود   شاخ، بیرون ز گریبان ید بیضا آورد

(دیوان ۴۵۸)

نمود گل: الف. (نمودن =کردن) گل کرد. ب. (نمودن =نشان دادن) گل (همچون) آتش موسی به نظر آمد. (دربارهٔ ارتباط آتش و گل، نک. ح ۲۲۴/۵.)

درخت: نام آن را به تفاوت گفته‌اند، مثل عُلَّیْق = نوعی گیاه که بر درخت پیچد. (منتهی‌الارب) آن را عَشِقَّه یا پیچک یا لَبلاب هم معنی کرده‌اند. درخت عَوسَج نیز گفته‌اند. (اکبری حامد، حافظانه‌های عربی ۴۶) عُلَّیق‌الحَبل و عُلَّیق‌الکلب، هردو نوعی گیاه‌اند. ثعالبی: نارُالشّجر: این آتش درخت همان است که خداوند در کتاب خود یاد کرده و با آن به بندگان خود منت نهاده که: الّذی جَعَلَ لَکُمْ مِنَ الشّجرِ الاخضرِ ناراً فَاِذا انتم مِنهُ تُوقِدون (یٰس ۸۰) (همان‌که از آتش درخت سبز برای شما آتشی پدید آورده است که آنگاه از آن آتش می‌افروزید.) در اینجا از درختی که از آن آتش درمی‌آید دو چوب آتش‌زنه خواسته شده، و مَرخ و عفار [= بید سرخ] هستند یا زند زیرین و زند زبرین، که بسیار زود آتش گیرند. (ثمارالقلوب، ترجمهٔ پارسی ۵۱۶-۵۱۷) نارُ موسی: آتش موسی، دربارهٔ چیزی ارجمند و گرانبها گویند که در هنگام جستجوی چیزی خرد و بی‌ارزش به دست آید، چنان‌که موسی به جستجوی پارهٔ آتش رفت و به گفتگوی با خداوند دست یافت. (همان ۵۲۱) دربارهٔ «شجرة» یا درخت (قصص ۳۰) علامه طباطبائی می‌نویسد: شکی نیست که دلالت آیه این است که درخت، مبداءِ ندا و تکلیم به وجهی غیر کلامِ معمول است، و آن کلام حق است که برخلاف کلام بشری، که قائم به متکلم است، قائم به درخت نیست و درخت جز حجابی که حق بدان محتجب است و کلام او از ورای آن حجاب گفته می‌شود نیست. (تفسیر المیزان ۳۲،۱۶) ایشان نام درخت را به نقل از تورات «عُلیقه» ذکر کرده‌اند. (همان ۴۵)

سرو ـ آتش: سرو شعله گونه است، پس مرتبط با «شجرالاخضر» است. آتش موسی «بوتهٔ سوزان» (انگلیسی: Burning Bush) خوانده شده؛ بنا بر این، تصویر درخت در اینجا با آتش موسی در هم آمیخته است. سعدی با الهام‌گیری از «شجرالاخضر» برای درخت نارنج، میوهٔ آن را چون آتشی بر روی درخت سبز تصویر کرده است:

گو: نظر باز کن و خلقت نارنج ببین ای که باور نکنی فی الشّجرِ الاخضرِ نار

بیدل دهلوی سرو را چون شعلهٔ آتش تصویر کرده، که می‌تواند مؤید نظر بنده باشد:

شعلهٔ ادراکْ خاکسترکلاه افتاده است نیست غیر از بال قمری پنبهٔ مینای سرو

(نقل از شفیعی کدکنی، شاعر آینه‌ها ۱۶)

نیز در حافظ به صورت آتش طور (۲۷/۲) و آتش وادی اَیمَن (۲۳۵/۳) آمده است.
توحید: نک. ح ۳۷۴/۳.

۳. غزلهای پهلوی: در اینجا نیز ذکر «غزل» در کنار «پهلوی» نشان می‌دهد که همان فهلویات از آن مراد است. (نک. ح ب ۱.)

۴. بوریا: بوریاء، فارسی معرّب (جوالیقی، المعرّب ۴۶)

گدایی و خواب امن: «عیسی (ع) به خفته‌ای بگذشت، گفت: برخیز و خدای تعالی یاد کن. گفت: از من چه خواهی؟ من دنیا با اهل دنیا بگذاشته‌ام. گفت: پس بخسب، ای دوست، و خوش خسب.» (غزالی، کیمیا ۲، ۴۲۲)

اورنگ: به عقیدهٔ پروفسور بَیلی با این واژه مرتبط است: آرنگ (= رنگ و لون؛ نفیسی) ایرانی باستان از ریشهٔ ā-ranga مرکّب از ā (پیشوند) و ranga مشتق از ریشهٔ rang =رنگ کردن، منقش کردن، آراستن؛ قس فارسی باستان āranjana = زیور، زینت، آرایه (فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «آرنگ»)

بوریای گدایی: قزوینی و سایه: بوریا و گدایی؛ نیساری مثل خانلری، اگرچه می‌نویسد: ۲۸ نسخه «بوریا و گدایی» دارند. ظاهراً اقدم نسخ (احمد کوپرولو ۸۱۱) هم به صورت اخیر است. (دفتر دگرسانیها ۲، ۱۵۷۴) اگرچه «بوریای گدایی» با «خواب امن» تقارن دارد.

۵. اسباب: جمع سبب، در اصل به معنی طناب خیمه، مجازاً بار و امتعه و اموال و اثاث و غیره؛ ممکن است معنای اصلی هم اراده شده باشد، زیرا طنابهای خیمه زود برکنده می‌شود.

۶. عیسی و طبابت: نک. آل عمران ۴۹. نظامی:

می‌باش طبیب عیسوی‌هُش — امّا نه طبیب آدمی‌کُش

(لیلی و مجنون ۴۷)

حافظ، چنان‌که خود در لخت اول گفته، قصد پارادوکس‌گویی دارد، همچنان‌که در:

باکه این نکته توان گفت که آن سنگین‌دل

کشت ما را و دم عیسیِ مریم با اوست

۷. مردم: با ایهام رایج به مردمک چشم (نک. ح ۵۵/۱.)

بیت لحن طنزی دارد، به‌ویژه این دعا که: مخموریت مباد، که «مخموری» در اینجا ملال و کسالت ناشی از بی‌بهرگی از شراب است، حال آن‌که در مورد چشم یارْ صفتی

مطلوب است.

عشوه: قزوینی، سایه و نیساری: غمزه؛ ظاهراً قدیمترین نسخه (احمد کوپرولو ۸۱۱) «غمزه» دارد، ولی نسخ قدیمیِ بعدی: عشوه.

۸. مشابه آن:... هر کسی آن درود عاقبت کار که کِشت (۷۸/۲) و:... یادم از کِشتهٔ خویش آمد و هنگام درو (۳۹۹/۱) نیز اندرز دهقان پیر:

غم کهن به می سالخورده دفع کنید　　که تخم خوشدلی این است و پیر دهقان گفت

۹. صوفی سرخوش ازین دست که کج کرد کلاه　　به دو جام دگر آشفته شود دستارش

طرّهٔ دستار: طرّه در اینجا = شاشوله و علاقهٔ [= دنبالهٔ ـ م] دستار (برهان) معین در حاشیه این بیت را از نظام قاری آورده است:

اوصاف طرّه‌های عمایم بود همه　　هرجا که ذکر طرّهٔ طرّار می‌کنم

مولوی: دارای این معانی است: الف. کلاه نمدی بزرگی که دراویش بر سر می‌گذارند. ب. عمامهٔ کوچک و سبک که یکی دو دور بیشتر بر گِرد سر نگردد. ج. منسوب به مولا و مولیٰ، که به معنی خداوند است؛ کمال اسمعیل:

مرا دلیست پر از ماجرای گوناگون　　که نیست مخفی بر رای مولوی مانا

جرفاذقانی: «وثوق به کمال کرم و مکارم مولوی صاحبی کبیری سیدالوزرائی حاصل است که رقم تجاوز برین هفوات و عثرات فرماید کشید.» (ترجمهٔ تاریخ یمینی ۱۱) د. از القاب علما و دانشمندان بزرگ (دهخدا) مولوی در این بیت به معنی عمامه است، لیکن ممکن است به طریق ایهام و به قصد طنز، ایهامی هم به لقب تفخیمی مذکور برای زهّاد و علما داشته باشد، چون دستار به معنی عمامه هم هست؛ بنا بر این ممکن است شاعر برای تعریض به اهل عمایم به خود لقب «مولوی» هم داده باشد، اگرچه امکان آن کم است.

* * *

پیشتر در شرح غزل ۱۹۸:

کنون که در چمن آمد گل از عدم به وجود　　بنفشه در قدم او نهاد سر به سجود...

گفته شد که حافظ در ساختار غزل، به عمد و آگاهی، بنمایه‌هایی را از چهار دین صاحب کتاب گرد آورده و با هم تلفیق کرده، ظاهراً با هدفی چون تقریب ملل و امم مختلف؛ ضمناً غزل حاضر هم تالی آن خوانده شد. در اینجا هم تأکید می‌کنم که به گمان من این دو شعر از این لحاظ در میان اشعار خواجه متمایزند. در غزل حاضر هم

بنمایه‌هایی از چهار دین زردشتی، یهودی، عیسوی و اسلام در ساختار شعر با هم پیوند داده شده که برای نمونه عبارتند از الف. دین زردشتی: پهلوی (که به معنی فهلویات هم به هر حال ریشه در ایران پیش از اسلام دارد.) اورنگ خسروی، جمشید و جام جم (یا کیخسرو) دهقان (که گذشته از معنی معروف، معنای پارسی و ایرانی نیز دارد.) ب. دین یهودی: موسی (ع) آتش و درخت؛ ج. دین مسیحی: انفاس عیسوی؛ د. دین اسلام: مقامات، توحید و دستار مولوی. به‌ویژه با توجه به پیشینهٔ این جمع آوردن بنمایه‌ها در غزل پیشگفته، قدری بعید می‌دانم که این کار به صرف تصادف و بدون عمد و صرافت شاعر بوده باشد، آن هم شاعری که دست‌کم در عرصهٔ غزل (و قطع نظر از باطن عقاید او، که مربوط به خود اوست) بارها از عدم تعصّب و تقشّف جانبداری کرده و جنگ ملتها (= امتها) را ناشی از ندیدن حقیقت دانسته است. البته پیداست که مراد ما به هیچ روی گرایش حافظ به دین و آیینی جز اسلام نیست بلکه بررسی آن چیزی است که از شعر، به‌ویژه غزل شاعر برمی‌آید، و نه نفس عقاید و نیات او. مرتضی مطهری، به درستی، ضمن ردّ انتساب گرایش حافظ به این یا آن دین، با تأیید گفتهٔ تقی ارّانی در کتاب عرفان و اصول مادّی، می‌گوید: انتساب مذکور کاری کودکانه است، چون جمع میان این معانی، غلبهٔ شوق است و تنگی عبارت، و همه چیز رازگونه است و نباید و نمی‌توان تقریر و تفسیر کرد. (تماشاگه راز ۱۲۶ـ۱۲۸، به تلخیص) قصد این نگارنده هم انتسابهایی سخیف از این دست (که در میان عوام حافظ‌خوان هم کم رواج ندارد) نیست، اما آیا به‌راستی می‌توان منکر این تلفیق موتیفها در این دو شعر از دید ساختاری شد؟ (نیز نک. شرح غزل ۱۹۸، سخن پایانی.)

۱ ای بیخبر، بکوش که صاحب‌خبر شوی
تا راهرو نباشی، کی راهبر شوی؟

۲ در مکتب حقایق، پیش ادیب عشق
هان، ای پسر، بکوش که روزی پدر شوی

۳ دست از مسِ وجود چو مردان ره بشوی
تا کیمیای عشق بیابیّ و زر شوی

۴ خواب و خَورت ز مرتبهٔ خویش دور کرد
آنگه رسی به خویش که بی‌خواب و خَور شوی

۵ گر نور عشق حق به دل و جانت اوفتد
بِاللّه کز آفتاب فلک خوبتر شوی

۶ یک دم غریق بحر خدا شو، گمان مبر
کز آب هفت بحر به یک موی تر شوی

۷ از پای تا سرت همه نور خدا شود
در راه ذوالجلال چو بی پا و سر شوی

۸ وجه خدا اگر شودت منظر نظر
زین پس شکی نماند که صاحب‌نظر شوی

۹ بنیاد هستی تو چو زیر و زَبَر شود
در دل مدار هیچ که دیگر زبر شوی

۱۰ گر در سرت هوای وصال است، حافظا
باید که خاک درگه اهل هنر شوی

۱. راهرو: = سالک (نک. ح ۱/۳.) پویندهٔ راه حق، در برابر «راهبر» = هدایتگر و دست‌گیرندهٔ دیگران (نه لزوماً شیخ و مرشد صوفیان)

۲. ادیب: اینجا مربّی، معلم، استاد؛ آموزندهٔ ادب، فرهنگ‌آموز، ادب‌آموز؛ نصاب. مولانا:

گر شود بیمار دشمن با طبیب ... ور کند کودک عداوت با ادیب
(دهخدا)

سعدی: معلّم عشق:

همه قبیلهٔ من عالمان دین بودند	مرا معلّم عشق تو شاعری آموخت
(غ ۳۲)

معنی بیت روشن است و دربارهٔ پختگی و کمال در راه عشق است، اما خرمشاهی در مورد آن قایل به یک معنی پوشیده هم هست، و آن تلمیح به سلوک عیسی روح‌الله است، با استناد به خاقانی:

چه معنی گفت عیسی بر سر دار	که: آهنگ پدر دارم به بالا
(دیوان ۲۷)

و شیخ محمود شبستری:

عناصر مر ترا چون امّ سفلیست	تو فرزند و پدر آباءِ علویست
از آن گفته‌ست عیسی گاه اِسرا	که آهنگ پدر دارم به بالا
تو هم، جان پدر، سوی پدر شو	به در رفتند همراهان، به در شو
(گلشن راز ۶۰)

(حافظ‌نامه ۲، ۱۲۳۳) بدون اظهار نظری، چه اثباتاً و چه نفیاً، از ایشان نقل شد.

۳. سعدی، هم دربارهٔ مس نازل‌قدر در برابر زر:

گویند: روی سرخ تو، سعدی، چه زرد کرد؟	اکسیر عشق بر مسم افتاد و زر شدم
(غ ۳۷۴)

خود خواجه:

چو زر عزیزوجود است نظم من، آری	قبول دولتیان کیمیای این مس شد
(دربارهٔ کیمیا، نک. ح ۵/۱۰.)

۴. خواب و خور: غزّالی: «فاضلترین شما به نزدیک حق تعالی آن است که تفکّر و گرسنگی وی درازتر است، و دشمن‌ترین شما به نزدیک حق تعالی آن است که طعام بسیار خورد و بسیار خسبد.» (کیمیا ۲، ۳۸؛ نیز نک بحث مبسوط او در فضایل گرسنگی و کم‌خواری ۳۸ـ۵۴.)

محتوای بیتْ توصیه به ریاضت و رنج بردن در راه معرفت است، که به هر حال بایستهٔ هر سلوکی از این دست است، اگرچه گمان نمی‌کنم که خواجه ریاضت به معنای شدید و مفرط جوکی‌وار را اراده کرده باشد. در یکی از ابیات او، مطابق خانلری، واژهٔ «ریاضت» آمده:

دلا، ز نور ریاضت گر آگهی یابی	چو شمع خنده‌زنان ترک سر توانی کرد

اگرچه این نگارنده در صحت ضبط تردید کرده و «هدایت» (قزوینی) را مناسبتر دانسته است. (نک. ح ۱۳۷/۹.)

۵. خوبتر: اینجا به هردو معنی نیکتر و زیباتر

۶. به نظر می‌رسد از دو تن متأثر شده باشد، یکی نظامی:

تو خدا را شو، اگر خود همه‌عالم دریاست   به خدا گر سر مویی قدمت تر گردد

(گنجینه ۲۰۹)

دیگر عطار:

گرچه میان دریا جاوید غرقه گشتی   هش دار تا ز دریا یک موی تر نگردی

(دیوان ۴۹۹)

اوحدی هم بیتی دارد با محتوایی متفاوت، که فقط از نظر زبانی به آنِ حافظ مانند است:

خواهی که دُر ز بحر برآری و طرفه آنک

یک موی خود ز بحر نخواهی که تر شود

(دیوان ۱۵)

هفت بحر: نک. «هفت دریا» در: ح ۴۶۱/۹.

به احتمال، نظر و اشاره‌ای دارد به یکی از کرامات صوفیه (خواه حقیقی و خواه ادّعایی) و آن در آب رفتن و تر نشدن است، نظیر حکایت سعدی دربارهٔ آن پیر که سجاده بر آب گسترد و بر آن نشست و زودتر از کشتی‌نشینان به مقصد رسید، با آغاز:

قضا را من و پیری از فاریاب   رسیدیم در خاک مغرب به آب

و نتیجه گیری سعدی:

چرا اهل دعوی بدین نگروند   که اَبدال در آب و آتش روند؟

(نک. بوستان ۱۰۹.)

خود حافظ (با ایهام در «آب»):

آشنایان ره عشق درین بحر عمیق   غرقه گشتند و نگشتند به آب آلوده

۷. ذوالجلال: ترکیب قرآنی برای خداوند (رحمن ۲۷) و: ذِی‌الجلال (همان سوره ۷۸)

بی‌پا و سر شدن: سر از پای نشناختن، اگرچه «بی‌پا» به تنهایی به معنی عاجز و ناتوان است.

۸. وجه خدا: = وجه‌الله: وَ لِلّٰهِ المشرقُ و المغربُ فَاَیْنَما تُوَلُّوا فَثَمَّ وجهُ اللّٰهِ (بقرة

۱۱۵) وَ یَبقیٰ وجهُ رَبِّکَ ذوالجلال و الاکرام (رحمن ۲۷) «وجه» هم به معنی روی و چهره است و هم «جهت» (که با آن هم‌مادّه است.) برای اطلاع از معنی «وجه» در مورد خداوند باید به دو اصطلاح مرتبط با آن یعنی «ذات» و «نفس» نیز پرداخت.

عزیز نسفی در بحث از آرای اهل وحدت (خواصّ عرفا) می‌گوید: خدا (احد حقیقی، بسیط حقیقی) ذات و وجه و نفْس دارد، صفات و اسامی و افعال دارد. صفات او در مرتبهٔ ذات‌اند، اسامی او در مرتبهٔ وجه، و افعال او در مرتبهٔ نفس. هستی او یک چیز است، مفهوم عام او برای جمله موجوداتْ چیز دیگر است، و مجموع این‌دو (ذات و صفات) چیز دیگر. هستی او ذات اوست، مفهوم عام او برای موجوداتْ وجه او، و مجموع ذات و وجه او نفس اوست. چون دانستی که این نورْ عام است برای موجودات، و بقای موجودات از این نور است، هیچ ذرّه‌ای از موجودات نیست که خدا به ذات با آن ذرّه نباشد و او بر آن ذرّه محیط نباشد و از آن آگاه نباشد. این عموم و احاطت را وجه این نور گویند. پس به هرچه روی آری، روی به وجه او آورده باشی [...] هرکس هرچه را پرستد، خدای را می‌پرستد، یعنی روی به هرچه آرد، روی به خدا آورده باشد. آن چیز فانی و وجه خدا باقی است. (کشف‌الحقایق ۲۸۳ـ۲۸۵، به تلخیص)

نمانْد: ماضی مطلق به جای مضارع اِخباری، مثل «شد» (=می‌شود) در این بیت او:

شد حظّ عمر حاصل، گر زان‌که با تو ما را

هرگز به عمر روزی، روزی شود وصالی

۹. در دل مدار هیچ: ظاهراً یعنی دغدغه‌ای به دل راه مده، هیچ با کی نداشته باش. در هیچ فرهنگی ندیده‌ام که ضبط شده باشد.

که دیگر زبر شوی: قزوینی، سایه و نیساری: که زیر و زبر شوی؛ قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) مثل خانلری است، ولی نسخ بعدی مثل قزوینی. (دفتر دگرسانیها ۲، ۱۵۷۱) ضبط خانلری این را می‌رساند که: وقتی وجود تو زیرورو شد، مطمئن باش که دیگر به اعتلا خواهی رسید، و قزوینی بیانگر این است که: دغدغه‌ای نداشته باش، زیرا دیگر هیچ‌گونه تغییر و تبدل (ناخواسته) نخواهی داشت و سمت و سویی ثابت خواهی یافت. آنچه در مورد ضبط خانلری قدری مایهٔ تردید است این‌که: آیا استعمال «زبر شوی» (بدون جزءِ «زیر») حتی اگر به صورت کامل در لخت اول آمده باشد، اساساً بیرون از هنجار زبان نیست؟ و اگر هست، چرا ضبط درست را برنگزیده‌اند؟

۱۰. هنر: = فضیلت و مکرمت (نک. ح ۳۴/۱۰.)

* * *

خرّمشاهی: این غزل معرفت‌نامه و عرفان‌نامهٔ حافظ است که آکنده است از روح ایمان و روحیهٔ عرفان، خشوع دینی و خشیت عرفانی، بدون جلوه‌فروشی‌های هنرمندانه یا شک و شبهه ورزیدن‌های نهانی رندانه، و بدون زبان اصطلاحات فنّی عرفانی. (حافظ‌نامه ۲، ۱۲۳۲) من تا حدودی با ایشان موافقم و معتقدم این‌که گفته‌اند «بدون جلوه‌فروشی‌های هنرمندانه...» کاملاً درست تشخیص داده‌اند. اما نمی‌توانم از ذکر یک چیز خودداری کنم: این شعر خطابی‌ترین غزل او و سراسر آن دارای صبغه‌ای اندرزی، از دید یک دانای کلّ، است، درست به شیوهٔ ارشاد شیوخ خانقاهی (که اتفاقاً حافظ میانه‌ای با آنان ندارد.) وانگهی، مگر او معرفت‌نامه به زبان دلنشین شاعرانه کم دارد؟ مگر اشعاری بلند مثل: آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند... (غ ۱۹۱) منم که شهرهٔ شهرم به عشق ورزیدن... (غ ۳۸۵) و نظایر آنها معرفت‌نامهٔ او نیستند؟ البته شاید تقصیر خود خواجه باشد که آن‌قدر ما را به بیان هنرمندانه، طنز، ظرافت، شوخیها و شیطنتهای ریز و درشت خود عادت داده است که در مواجهه با یکچنین بیان معلم ـ شاگردی قدری جا می‌خوریم و ملح کلام را نسبت به دیگر آثارش کم می‌یابیم. به هر حال، شعر به درس خداشناسی دادن شبیه است، آن هم به اصرح وجوه، با ذکر «خدا» (سه بار) حق و ذوالجلال، که در هیچ‌یک از اشعار او تا بدین حد و با این وضوح سابقه ندارد، به‌ویژه در باب کسی که خدا را همواره چون یار، دلدار و دوستی زیبا و مهربان تصویر می‌کرده است. در حقیقت و به همین دلایل، شعر را باید تقریباً از سلک اشعار سمبولیک او کنار گذاشت و آن را تخطّی او از شیوهٔ همیشگی نمادگرایی وی و روی آوردنش به خطابه‌های منبری به شمار آورد. البته قصد این کمترین دوستدار خواجه نه بوالفضولی و خرده‌گیری از یک پدیدهٔ شعری بلکه بیان تفاوتها و تمایزهاست، چیزی که تا کنون بیشترین کوشش او مصروف بر آن بوده است.

۱ سحرم هاتف میخانه به دولتخواهی
گفت: بازآی، که دیرینهٔ این درگاهی

۲ همچو جم جرعهٔ ما کَش، که ز سرّ دو جهان
پرتو جام جهان‌بین دهدت آگاهی

۳ بر در میکده رندان قلندر باشند
که ستانند و دهند افسر شاهنشاهی

۴ خشت زیر سر و بر تارَک هفت اختر پای
دست قدرت نگر و منصب صاحبجاهی

۵ سر ما و در میخانه، که طرْف بامش
به فلک برشد و دیوار بدین کوتاهی

۶ قطع این مرحله بی‌همرهی خضر مکن
ظُلُمات است، بترس از خطر گمراهی

۷ اگرت سلطنت فقر ببخشند، ای دل
کمترین مُلک تو از ماه بود تا ماهی

۸ تو دم فقر ندانی زدن، از دست مده
مسند خواجگی و مجلس تورانشاهی

۹ حافظِ خام‌طمع، شرمی ازین قصّه بدار
عملت چیست که مزدش دو جهان می‌خواهی؟

۱. دولتخواهی: و دولتخواه، عنوانی است برای خدمتکاران و زیردستان برای ابراز چاکری و وفاداری در قبال مخدوم؛ خاقانی: «اما شفقت خادمی و دولتخواهی و مصلحت‌اندیشی در دوستداری فرونمی‌گذارد.» (منشآت ۱۲۶) پیشتر هم خود را «دولتخواه» ممدوح دانسته بود:... بندهٔ معتقد و چاکر دولتخواهم (۳۵۳/۲) علی‌اکبر احمدی دارانی و اکرم هراتیان، در ضمن مقاله‌ای مشترک، «دولتخواه» و «دولتخواهی» را از مصطلحات مکاتیب آن روزگاران، و آن را از موارد تأثیرپذیری حافظ از شیوهٔ نگارش آن مکاتیب دانسته و شواهدی هم برای این اصطلاح ذکر

کرده‌اند، همچون این شاهد، هم از خاقانی: «در شیوهٔ دولتخواهی و دوستداری و طریق... خدمتکاری و صدق موالات...» همان ۳۴۴. («حافظ ـ نامه»، بوستان ادب، دانشگاه شیراز، س سوم، ش دوم، پیاپی ۸، تابستان ۱۳۹۰، ص ۶.)

از بافت و نحو بیت چنین برمی‌آید که «دولتخواهی» به هاتف بازمی‌گردد، و شاعر ظاهراً او را نیز خواهان دوام دولت ممدوح دانسته؛ اما اگر مراد شاعر انتساب دولتخواهی به خود او باشد گمان نمی‌کنم چنین معنایی از این عبارت برآید.

۳. رندان قلندر: در شعر عارفانه یا قلندرانهٔ پارسی، رندان و قلندران معمولاً برخوردار از برترین ستایشها بوده‌اند، تا آنجا که با عناوینی چون تخت‌نشینان خاک، شاه‌نشانان و همانندهای اینها خوانده شده‌اند. (برای نمونه‌هایی از تجلیلها از آنان، نک. ج ۱، زیر عنوان «زدیم بر صف رندان» به‌ویژه ۲۸۲ به بعد.)

۴. نظامی:

سرم بر سر زانو آورده جای　　　زمین زیر سر، آسمان زیر پای

(شرفنامه ۲۷)

خشت زیر سر: فقیران یا فقرسیرتان در برخی اشعار با خشت گذاشتن در زیر سر به هنگام خفتن توصیف شده‌اند. خواجه پیشتر هم داشت:

در مصطبهٔ عشقْ تنعّم نتوان کرد　　　چون بالش زر نیست، بسازیم به خشتی

(نیز نک. ج ۱، ۲۶۸.)

تارَک: تار = فرق سر و تارک سر و میان سر؛ برهان. ابوشکور بلخی:

زن و مرد را چوب بر تار خویش　　　به از بازگشتن ز گفتار خویش

شاعران بی‌دیوان ۳۶۳/۱۰۲؛ «در زمان همچو عوانان برخاست و چوبی گران بر تارش فرود آورد.» جواهرالاسمار ۱۵/۵۰۲. و تارک: «آن سالار به وقت خود به غزو می‌رود [...] و بر تارک هندوان عاصی می‌زند.» تاریخ بیهقی ۳۵۱. ایرانی باستان tāra سغدی t'r = تار، پیشانی، ابرو؛ سکایی ttāra = پیشانی، فرق سر، تارک (فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «تار» به تلخیص)

هفت اختر: سبعهٔ سیّاره، که عبارتند از قمر، عطارد، زهره، شمس، مرّیخ، مشتری و زحل؛ از رقی هروی:

ماه در جملهٔ هفت اختر سیار شه است　　　نیست رای حکما را بجز این روی اقوال

(دیوان ۵۲)

(مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی) دهخدا نامهای پارسی هفت اختر را چنین

به نظم آورده است:

کـواکب مـه و تـیر و نـاهید مـی‌دان	چو خورشید و بهرام و برجیس و کـیوان

(دهخدا، ذیل «سبعهٔ سیاره»)

۵. دیوار کوتاه: دیوار کسی کوتاه دیدن = کنایه از عاجز و زبون دیـدن (وارسـته، مصطلحات‌الشعراء)

۶. همرهی خضر: فروزانفر خضر را در این بیت تعبیر به پیر، البته از گونهٔ شایستهٔ آن کرده و بیت را به شاهد ضرورت پیروی از چنین پیری در راه سلوک آورده است. (شرح مثنوی ۱، ۲۰۰) (دربارهٔ خضر، نک. ح ۴۰/۹.)

۷. ماهی: به گمان قدما، ماهیی که گاوی بر آن باشد و زمین بر دو شاخ گاو ایستاده است. (دهخدا، یادداشت مؤلف) فردوسی:

یکـــی را ز مـــاهی بـــه مـــاه آورد	یکـــی را ز مـــه زیـــر چـــاه آورد
زمین هفت کشور به شاهی تر است	سـر مـاه تـا پشت مـاهی تـر است

(همان)

۸. ندانی: = نتوانی، نتانی؛ با تبدیل دو واج هم‌مخرج «د» و «ت» به یکدیگر (نک. ح ۴۹/۳.)

۹. مزدش دو جهان: کذا قدیمترین نسخ، و نیز نیساری؛ قزوینی: فردوس برین

❊ ❊ ❊

قرینهٔ غزل ۳۵۳، که همقافیه با آن نیز هست: آن‌که پامال جفا کرد چو خاک را هم... هردو غزل هم همراه با نام تورانشاه‌اند. آنجا «پیر میخانه» در سحرْ جام جهان بین بـه شاعر داده و اینجا هم «هاتف میخانه» در سحر به او مژده می‌دهد. شاعر در هردو شعرْ «دولتخواه» و «دولتخواهی» را آورده. در آنجا شاعرْ مخاطب را به رفتن به میخانه بـه همراه خود فرامی‌خواند، و اینجا هم به وصف میکده می‌پردازد و می‌گوید: سرِ مـا و درِ میخانه، که من پیشتر میکده یا میخانه را در این رشته غزلها نمادی از دیار شـاعر، شیراز، دانسته‌ام. (ح ۲۴۷/۱) همهٔ قراین در دو غزل حکایت از این دارد که هردو در آستانهٔ بازگشت شاعر به شیراز، همراه با تورانشـاه، سـروده شـده و فـاصلهٔ سـرایش این‌دو با هم زیاد نبوده است. تفاوت عمده از نظر محتوی میان این‌دو این است که در غزل حاضر از رندان و قلندران تجلیل شده، که آن هم از برترین ستایشهای خواجه از آنان در اشعار اوست.

۱ ای در رخ تو پیدا، انوار پادشاهی
در فکرت تو پنهان، صد حکمت الهی

۲ کلک تو ـ بارَکَ‌اللّه ـ بر مُلک و دین گشاده
صد چشمه آب حیوان، از قطره‌ای سیاهی

۳ بر اهرمن نتابد، انوار اسم اعظم
مُلک آن تست و خاتم، فرمای هرچه خواهی

۴ در حشمت سلیمان، هرکس که شک نماید
بر عقل و دانش او، خندند مرغ و ماهی

۵ باز، ارچه گاهگاهی، بر سر نهد کلاهی
مرغان قاف دانند، آیین پادشاهی

۶ تیغی که آسمانش، از فیض خود دهد آب
تنها جهان بگیرد، بی‌منّت سپاهی

۷ کلک تو خوش نویسد، در شان یار و اغیار
تعویذ جان‌فزایی، افسون عمرکاهی

۸ ای عنصر تو مخلوق، از کبریای عزّت
وی دولت تو ایمِن، از صدمهٔ تباهی

۹ گر پرتوی ز تیغت، بر کان و معدن افتد
یاقوت سرخ‌رو را، بخشند رنگ کاهی

۱۰ عمریست، پادشاها، کز می تهیست جامم
اینک ز بنده دعوی، وز محتسب گواهی

۱۱ دانم دلت ببخشد، بر عجز شب‌نشینان
گر حال من بپرسی، از باد صبحگاهی

۱۲ ساقی، بیار آبی، از چشمهٔ خرابات
تا خرقه‌ها بشوییم، از عُجب خانقاهی

۱۳ جایی که برق عِصیان، بر آدم صَفی زد
ما را چگونه زیبد، دعوی بیگناهی؟

۱۴ حافظ چو پادشاهت، گهگاه می‌برد نام
رنجش ز بخت منما، بازآ به عذرخواهی

۲. بارَک‌الّله: بارَک‌الّلهُ لکَ و فیکَ و علیکَ و بارَکَکَ = برکت دهد تو را خدا. (منتهی‌الارب) در مقام تحسین، اعجاب و دعا گفته می‌شود.

سیاهی: = مُرکّب، دوده (نک. ح ۲۹۸/۴.)

احکام و اوامری را که در امور دین و مملکت بر قلم ممدوح می‌رود به چشمه‌هایی فراوان مانند کرده که فقط از یک قطرهٔ مرکّب پدید می‌آید.

۳. در دیگر شعر مدحی نیز از همین مضمون سود جسته است:

خاتم جم را بشارت ده به حسن خاتمت — کِاَسم اعظم کرد ازو کوتاه دست اهرمن

۴. حشمت: کذا عیوضی؛ قزوینی، نائینی ـ نذیر احمد و سایه: حکمت؛ سلیمان هم حشمت داشت و هم حکمت. حکمت سلیمان نام کتابی هم هست از شمار ادب حکمی یهود، که در حدود سال ۵۰ ق.م. در اسکندریه تألیف شده و حاوی امثال و اقوال پندآمیز است، با لحن اخلاقیِ بالاتری نسبت به کتاب امثال و کتاب جامعه. (باکنر تراویک، تاریخ ادبیات جهان ۴۴،۱) همچنین می‌توان گفت که حشمت و جلال و توانگری بیشتر جنبهٔ محسوس و بیرونی دارد و کمتر شک‌پذیر است تا حکمت، که امری درونی است. اما دو نسخهٔ اقدم خانلری (ایاصوفیه ۸۱۳، حیدرآباد ۸۱۸) «حشمت» دارند، و عدول کردن از آنها مغایر با موازین تصحیح است، ضمن این‌که از حکمت ممدوح در مطلع سخن رفته و در اینجا مکرّر می‌نماید.

۵. گاهگاهی: نوعی از کلاه نیز بوده است: کلاه گاهگاهی و گَهگَهی = نوعی از کلاه که فقرا بر سر دارند. محمد قلی سلیم: جنونْ او را کلاهی گاهگاهی، و ملّا سالک قزوینی:

می‌تواند گاهگاه از لذّت دنیا گذشت — هر که همت را کلاه گاهگاهی می‌کند
(آنندراج)

بنا بر این در بیت حافظ ایهامی به آن هست.

کلاه باز: کلاهکی است که بر سر باز می‌گذاردند تا چشمش به تاریکی خویگر شود، و به هنگام پرانیدن او بر روی شکار از سر او برمی‌گرفتند. (نک. ح ۴۱/۷.)

مرغان قاف: مراد سیمرغ است و جمع به معنی مفرد، زیرا بنا بر مشهور در کوه قاف هیچ مرغی بجز سیمرغ مأوا ندارد. استعمال جمع به جای مفرد، مطابق قواعد علم معانی، دلایل مختلف دارد، و در این مورد می‌توان گفت که چون فاعل مفرد

زیاده بدیهی و شناخته است جمع بسته شده است. (دربارهٔ سیمرغ، نک. ح ۲۶۹/۶؛ قاف: ح ۴۵/۳.)

۷. تعویذ: دعایی که بر بازو یا گردن بندند. (نک. ح ۸۶/۸.)

۸. کبریای: کذا عیوضی؛ قزوینی، نائینی ـ نذیر احمد و سایه: کیمیای؛ ضبط خانلری قدیمتر است، و گذشته از این، کبریا با عزت بیشتر تناسب دارد.

صدمه: چنین است عیوضی و نائینی؛ قزوینی و سایه: وَصْمَت (عربی: وَصْمَة = سستی؛ منتهی‌الارب. و عیب) در این مورد هم قدمت ضبط خانلری بیشتر است.)

۹. کان و معدن: مترادف تام‌اند، و لذا یکی از این‌دو حشو و زاید است. البته حافظ از این دست مترادفات بسیار کم دارد. (نک. ج ۱، ۶۱۰ـ۶۱۱.)

کاهی: = زرد به رنگ کاه، چنان‌که امروز، به‌ویژه در مورد کاغذ، به کار می‌رود؛ طالب آملی:

روی او برگ لاله را گوید　　　کز چه رنج است گونه‌ات کاهی؟
(دیوان ۱۰۶۰)

یا وصی‌النّبی به درگه خویش　　　برسان گرد این رخ کاهی
(همان ۱۰۶۱)

رنگ کاهی یا زرد بر رخسارْ نشانهٔ ترس است. باید توجه داشت که نوعی از یاقوت زردرنگ هم وجود داشته، که تازه خود به هشت رنگ مختلف هم تقسیم می‌شده است. (نک. زاوش، کانی شناسی ۹۰ـ۹۱.) بنا بر این، هم می‌توان گفت که بیم تیغ ممدوح سبب پریدن رنگ سرخ یاقوت می‌شود، و هم یاقوت سرخ را به یاقوت زرد (رنگِ نشان ترس) بدل می‌کند. (در مورد یاقوت، نک. ح ۳۵/۴.)

۱۰. تهی بودن جام: احتمالاً مراد نه معنی حقیقی، بلکه کنایه‌ای از وضع نامساعد مالی و معیشتیِ شاعر است، همچنان‌که در جاهای دیگر هم برای همین معنی از کنایهٔ مشابه سود جسته است، مثلاً خطاب به ساکنان یزد از برآورده نشدن انتظارات خود از آنجا به لحاظ مذکور بدین‌گونه یاد می‌کند:... گرچه جام ما نشد پرمَی به دوران شما (۱۲/۹) یا در غزل معروف، که سخن از رسیدن «وظیفه» می‌گوید، در بیتی که قزوینی از خانلری افزون دارد، چنین درخواستی از ممدوح می‌کند:

بهار می‌گذرد، دادگسترا، دریاب　　　که رفت موسم و حافظ هنوز مَی نچشید

البته در بیت متن برای رعایت تناسب، و مهمتر از آن خلق طنز، به گواهی محتسب اشاره دارد. (اما در این باب که آیا شاعر باده به معنی حقیقی کلمه را نیز اراده کرده است یا نه، این نگارنده نه می‌داند و نه تاکنون در موارد مشابه اظهار نظری ـ به نفی یا

به اثبات ـ کرده است.)

۱۱. بخشیدن: به معنی بخشاییدن (= رحم یا رحمت آوردن) به کار رفته است، همچنان‌که در جاهای دیگر هم نظیر آن را به کار برده است، مثل:... بر قلب ما ببخش، که نقدیست کم‌عیار (۲۴۱/۷)

شب‌نشینان: در اینجا به گمانم مراد از شب‌زنده‌داران، اهل عرفان و معرفت باشد:

خوشش باد آن نسیم صبحگاهی — که درد شب‌نشینان را دوا کرد

۱۲. عُجب خانقاهی: خودبینی و غروری است که به نظر شاعر در شیوخ پرادّعا و قدرت‌طلب و دارای بساط مریدپروری وجود داشته است.

۱۳. عصیان آدم: و عَصیٰ آدمُ رَبَّهُ فَغَویٰ (طٰهٰ ۱۲۱) (و آدم با پروردگارش نافرمانی کرد و بیراه شد.)

صَفی: (در عربی: صَفیّ، به تشدید آخر) صفت مشبّهه از مصدر صَفْو و صَـفاء = خالص و گزیده از هرچیز (منتهی‌الارب)



غنی احتمال داده که شعر پس از سقوط حکومت دوسالهٔ محمود بر شیراز و ورود ظفرمندانهٔ شاه شجاع به آنجا سروده شده باشد. (تاریخ عصر حافظ ۲۴۱ـ۲۴۵) او ظاهراً «اهرمن» (ب ۳) و «کلاه بر سر نهادن باز» را کنایه از کسی می‌داند که چند صباحی بدون شایستگی بر مسند پادشاهی به حقیقت مقتدر نشسته است، یعنی محمود به جای شجاع. اما به گمان این نگارنده اینها نشانه‌هایی مشخص و متمایزکننده برای ارادهٔ این رویداد نیست بلکه بیشتر احتمال می‌دهد که یکی از رشته اشعار ایّام غربت شاعر از شیراز بوده باشد، زیرا مدایحی از این دست را همیشه می‌توان برای ممدوحی مقتدر سرود و دشمنان او را اهرمن یا مدعی نابرحق خواند. به‌ویژه به ابیات پایانی بنگریم که از عجز شاعر و اعتذار او حکایت دارد، و درخواست بخشایش، با اشارتی بر امکان صدور گناه یا خطا از هر انسانی. اگر چنین نبود عذرخواهی، آن هم با فعل «بازآ» چه وجهی داشت؟ این پوزشخواهی از همان دست است که در برخی اشعار نزدیک به زمان بازگشت او می‌بینیم، چون:... خاک می‌بوسم و عذر قدمش می‌خواهم (۳۵۳/۱) نیز نظری به بیت ۱۱ بیندازیم، که معمولاً وقتی حال کسی را از باد می‌پرسند که فاصله با او بسیار باشد.

در هر حال شعری است تمام مدح و تا حدودی در حال و هوای قصاید.

۱ در همه دیر مغان نیست چو من شیدایی
خرقه جایی گرو باده و دفتر جایی

۲ دل، که آیینهٔ شاهیست، غباری دارد
از خدا می‌طلبم صحبت روشن‌رایی

۳ کرده‌ام توبه به دست صنمی باده‌فروش
که دگر مَی نخورم بی‌رخ بزم‌آرایی

۴ جویها بسته‌ام از دیده به دامن که مگر
بر کنارم بنشانند سَهی‌بالایی

۵ کشتی باده بیاور، که مرا بی‌رخ دوست
گشت هر گوشهٔ چشم از غم دل دریایی

۶ سرّ این نکته مگر شمع برآرد به زبان
ورنه پروانه ندارد به سخن پروایی

۷ نرگس ار لاف زد از شیوهٔ چشم تو، مرنج
نروند اهل نظر از پیِ نابینایی

۸ سخن غیر مگو با منِ معشوقه‌پرست
کز وی و جام می ام نیست به کس پروایی

۹ این حدیثم چه خوش آمد که سحرگه می‌گفت
بر در میکده‌ای با دف و نی ترسایی:

۱۰ گر مسلمانی از این است که حافظ دارد
آه اگر از پی امروز بود فردایی

۱. نزاری، با اقتفای مسلم حافظ از او:

خاطرم باز به جایی شد و دفتر جایی چون کنم شخص به جایی دگر و دل جایی
(دیوان ۱،۳۷۳)

خرقه گرو باده:... شیخ صنعان خرقه رهن خانهٔ خمّار داشت (نک. ح ۷۹/۶.)
دفتر گرو باده: سالها دفتر ما در گرو صهبا بود... (۱۹۹/۱)

وقتی نماد دیر مغان را، به مفهوم اجمالی و تقریبی، عالم سرمستی عاشقانه بگیریم می‌توانیم بگوییم که شاعر خود را شیفته‌ترین ساکن آن عوالم و همه‌چیز خویش را در گرو این مستی می‌داند و در این راه سر و پایی و هوش و حواسی یا مانع و تعلّقی برای خود در قبال آن نمی‌شناسد.

۲. دل، آیینهٔ شاهی: احادیث متعدّد در تعلّق دل به ملک الهی هست، مثل: قلبُ المومنِ عرشُ اللهِ الاکبر. قلبُ المؤمنِ بینَ اِصْبَعَیِ الرّحمنِ، یا: بینَ الاِصبعَینِ مِن اصابعِ الرّحمن یُقَلِّبُها کَیفَ یشاء. (دل مؤمن میان دو انگشت خدای رحمان است و آن را چنان‌که بخواهد دگرگون می‌کند.) لَم یَسَعْنِی (یا: لایسعُنی) اَرضِی و لا سَمائی و یسعُنی قلبُ عَبدِیَ المؤمن. (زمین من و آسمان من گنجایی مرا ندارد، و گنجایی مرا قلب بندهٔ باورمند من دارد.) بنا بر این «آیینهٔ شاهی» می‌تواند به این گونه احادیث بازگردد. دلْ نمودگار پادشاه کاینات است، و خود نیز به لحاظ نزول تجلّی حق به لقب «سلطان» خوانده می‌شود؛ نظامی:

دل که برو خطبهٔ سلطانی است　　　اکدش جسمانی و روحانی است

(مخزن ۴۹)

نجم رازی:

دل آینهٔ جمال شاهنشاهیست　　　وین هردو جهان غلاف آن آینه است

(مرصاد ۳؛ اشعار شیخ نجم‌الدین رازی ۱۳)

مولانا دل را از آن جهان می‌داند:

تنت زین جهان است و دل زان جهان　　　هوا یار این و خدا یار آن

(کلیات ۲۸۲،۴)

(مرجع «این» و «آن» پس و پیش است.) عبّادی: «دل در ولایت طینت به منزلت پادشاه است. جوهری است که همه لطافتها از ظهور او زاید و همه کدورتها از استنارت او پدید آید. مدد از حق می‌یابد و تربیت روح کند. نه از قبیل جواهر محسوس است و موهوم، و چون به ولایت طینت رسد پادشاهی باشد منصف و متصرّف نامتعلّق نامتغیّر. و قلب آدمی میان دو پهلو خیمه زده است و در دِماغْ تختی نهاده و معرفت را با فکرت به هم به نور خود مدد داده و بر تخت نشانده، آنچه در خیمه است دلیل روندگان و خیر و شرّ از سراپردهٔ او بیرون آید [...] و آنچه بر تخت رَخت نهاده است فرمان‌دهِ روندگان است [...] و او را به ذات نه در خیمه توقّف است و نه بر تختْ تکیه بلکه همیشه در جناب بسط الهی تقلّب [= دگرگونی، گردش ـ م] دارد

و جز در فنای [= صحن ـ م] بقای ربّانی توقّف نکند.» (التصفیه فی احوال المتصوّفه ۱۸۹ـ۱۹۰)

غبار: اینجا نمادی از تمامی کدورتها و حجابهای دل یا ملال حاصل از جدایی یا بینونت و... در برابر غبار کوی یا رهگذار دوست که به عکس، روشن‌دارندهٔ دیده و دل است، چنان‌که از صبا می‌خواهد:... بدین دو دیده بیاور غباری از درِ دوست (۶۱/۳) یا: غبار راه طلبْ کیمیای بهروزیست... (۳۷۲/۶)

۳. امیرخسرو:

خوش بود جام باده نوشیدن   خاصه از دست مجلس‌آرایی

(دیوان ۵۶۸)

صنمی باده‌فروش: پیداست «ی» نکره به موصوف ملحق شده، چنان‌که مطابق قواعد قدیم و موازین فصاحت، همین مطلوب بوده است، در حالی که «ی» در تداول زمان ما بیشتر ملحق به صفت (صنم باده‌فروشی) می‌شود. نیز در حافظ: صنمی لشکری (۳۰۷/۹) و صنمی طفل (۳۲۵/۵)

صنمی: کذا سایه؛ قزوینی، عیوضی و نیساری: صنم؛ مطابق ثبت نیساری، ظاهراً در دو نسخهٔ اقدم (احمد کوپرولو ۸۱۱، ایاصوفیه ۸۱۳) بدون «ی» است. (دفتر دگرسانیها ۲، ۱۳۹۱)

۴. محمدامین ریاحی بیت را متأثر از ویس و رامین می‌داند:

تو سرو جویباری، چشم من جوی   چمنگه بر کنار جوی می‌جوی

(گلگشت ۲۰۰ـ۲۰۱)

عماد فقیه:

خیال قدّ بلندش نشانده‌ام در چشم   که جای سرو روان جز کنارهٔ جو نیست

(دیوان ۷۹)

کنار: ایهام: الف. کران و کنار هرچیز؛ ب. ساحل دریا یا لب رود و جوی؛ ج. دامن (نک. ح ۵۵/۷.)

سهی‌بالا: صفتی است جانشین موصوف محذوف (سرو، استعاره از محبوب بلند بالا).

مضمون جویبار دیده و در کنار آن، سرو قامت دوست، چندین بار در حافظ بازگو شده است. (نک. ح ۱۱۶/۵.)

شاعر امید آن دارد که به یاری اشک روان او محبوب بر چشم دلش تجلّی کند،

چنان‌که می‌گوید (با نظیر همان ایهام در «کنار»):

بر بوی کنار تو شدم غرق و امید است — از موج سرشکم که رساند به کنارم

بر: قزوینی: در؛ نیساری نیز، اگرچه مطابق ثبت ایشان قدیمترین نسخ «بر» دارند.

۵. کشتی باده: بادهٔ فراوان، با ایهام به یکی از شکلهای ساغر یا صراحی در قدیم (نک. «صراحی» در: ح ۲۲/۱.)

۶. پروا: در دهخدا با ذکر بیت حافظ در شمار شواهد به معنی ترس و باک و امثال آن دانسته شده، و به همین سان معین (حاشیهٔ برهان). خرّمشاهی این معنی را در این بیت صادق نمی‌داند بلکه معتقد است به معنی توجّه، التفات و پرداختن است. (حافظنامه ۱، ۱۶۶) این نگارنده نظر ایشان را در مورد بیت حاضر درست می‌داند، اما در این‌که می‌گویند «پروا» در عصر حافظ به معنی بیم و باک و غیره به کار نرفته است تردید دارد. (نک. ح ۳۱/۱.)

می‌گوید این تنها شمع است که ممکن است راز را افشا کند (چون زبان یا همان زبانه و شعله دارد) اما پروانه توجّه یا میل، تمایل و سر و برگ سخن گفتن ندارد (چرا که همواره می‌سوزد و دم نمی‌زند.) به هر حال شمع را بارها غمّاز و آشکار کنندهٔ راز دیده‌ایم، مثل: افشای راز خلوت ما خواست کرد شمع... (۸۷/۲)

سرّ این نکته: قزوینی و سایه: شرح این قصّه؛ اما نیساری مثل خانلری است، و اقدم نسخ هم مؤید آن.

۷. نرگس نابینا: سعد وراوینی حکایتی آورده دربارهٔ انوشیروان، که وقتی می‌خواست دست شهوت به سوی دختری معصوم دراز کند: «نگاه کرد در آن خانه نرگسدانی در میان سفالهای ریاحین نهاده دید. پردهٔ حیا در روی مروّتْ مردانه کشید و گفت: اِنّی لَاَسْتَحْیِی اَنْ اُباضِعَ فی بیتٍ فیهِ النّرجسُ لِاَنَّها تُشْبِهُ العُیونَ النّاظِرة. با خود گفت: چون او با همه عذر مردی از حضور نرگس، که نابینای مادرزاد بود، شرم داشت، اگر من به حضور یاسمن و ارغوان که از پیش من بررسته‌اند و از نرگس در رقبت احوال من دیده‌ورتر، مبالات ننمایم و در مغالات بضاعت بضعْ مبالغتی نکنم، این سمن‌عذارانِ بنفشه‌موی، سوسن‌وار زبان طعن در من دراز کنند.» (مرزبان‌نامه ۱، ۴۶۸_۴۶۹) عراقی نرگس را «کوته‌نظر» می‌خواند:

به چشم نرگس کوته‌نظر به وقت بهار — نظارهٔ چمن و لاله‌زار نتوان کرد

(کلیات ۱۸۳)

سلمان:

هرکه بیند گل روی تو و عاشق نشود　　　همچو نرگس مگرش دیدهٔ بینایی نیست
(دیوان ۴۱)

در بیت حافظ تشبیه مضمر توأم با تفضیل چشم یار به نرگس صورت گرفته است، همچنان‌که در بیت سلمان نیز. (در مورد نرگس، نک. ح ۱۷/۳.)

۸. م: شناسهٔ مفعولی (=مرا پروایی به کسی نیست.)

پروا: اینجا هم به همان معنای مذکور در بیت ۶ است، یعنی من از معشوق و جام باده منصرف و به کسی متوجه و مشغول نمی‌شوم. کاربرد آن به صورت «از کسی یا چیزی به کسی یا چیزی دیگر پروا داشتن» در این بیت او هم هست:

چراغ روی ترا شمع گشت پروانه　　　مرا ز خال تو با حال خویش پروانه

نیساری بیت را، بدین دلیل که در چند نسخهٔ قدیمتر نیست، اضافه بر متن دانسته. (پیشین ۱۳۹۰) البته قافیه هم عیناً به همان معنای مندرج در بیت ۶ تکرار شده. بعید نیست که شاعر بیت را در نسخِ بعدی شعر افزوده باشد، زیرا هم بیان حافظوار است، و هم کاربرد یاد شده در موردِ «پروا» چنان‌که دیدیم در شعر دیگر او سابقه دارد.

۹. حدیث: اینجا تنها به معانیی چون سخن، موضوع، امر و نظایر اینهاست.

م: مثل بیت ۸ شناسهٔ مفعولی است.

آمدن: اینجا یعنی به نظر آمدن و جلوه کردن؛ منوچهری:

سختم عجب آید که چگونه بَرَدش خواب　　　آن را که به کاخ اندر یک شیشه شراب است
(دیوان ۷)

عطار:

این سخن دانم که طامات آیدت　　　ترّهاتی پرخرافات آیدت
(مصیبت‌نامه ۱۵۷)

هم او، در لخت اول این بیت:

کار دیوانم جنون آید همه　　　کز وزارت بوی خون آید همه
(همان ۲۶۶)

با دف و نی: کنایه از افشای چیزی نهفته و رسواسازی:

راز سربستهٔ ما بین که به دستان گفتند　　　هر زمان با دف و نی بر سر بازار دگر
(نک. ح ۴۲/۱ و ۲۴۷/۶.)

ترسا: در اینجا هیچ ربطی به تعاریف اصطلاحنامه‌های تصوّف (مثل: مرد روحانیِ رسیده به تجرید و بریده از تقلید و قیود و رسوم ظاهر و...: فصوص‌الآداب ۲۴۵ و غیره)

ندارد بلکه از دو جهت آمده: یکی ارتباط ترسایان با باده‌سازی و باده‌فروشی و نیز طرب و غنا، و دیگر به عنوان کسی که دینی جز اسلام دارد و می‌تواند شیوهٔ شاعر را در مسلمانی به باد نقد، طعن و طنز بگیرد، ضمن این‌که نام «ترسا» می‌تواند با آن ترسی که از عاقبت مسلمانی شاعر بیان می‌شود نیز مرتبط باشد. (نک. ح ب ۱۰.)

۱۰. فردا: با ایهام به روز قیامت (نک. ح ۱۲۹/۷.)

حافظ و ماجرای تکفیر: از آنجا که در جملگی شروح و تفاسیر حافظ بازگو شده است، به ذکر خلاصه‌ای از آن (که برخی حافظ‌پژوهان دربارهٔ آن تردید دارند یا آن را ساختگی نامیده‌اند) بسنده می‌شود، ضمن این‌که به گمان من می‌توان آن را از شمار داستانهایی دانست که فاقد واقعیت اما واجد حقیقتی دربارهٔ روح تعصّب و تقشّف یا حسد و عنادی باشد که می‌توان در آن از برخی ابنای روزگار، و از جمله زهّاد و یا صوفیانی که خود را آماج همیشگی طعن و طنز خواجه می‌یافته‌اند انتظار داشت، به‌ویژه از آن کسان یا گروههایی که صاحب نفوذ در جامعه و دستگاه حکومتی نیز بوده‌اند. باری، گفته‌اند که: در صورت اولیهٔ این شعر بیت ۹ (این حدیثم...) وجود نداشته و همین سبب شده تا برخی از گروههای یاد شده از بیت آخر بوی کفر و شک در یکی از اصول سه‌گانهٔ دین اسلام یعنی معاد را استشمام کنند چرا که شاعر با لفظ «اگر» از آن سخن گفته است. در بعضی منابع هم کسانی را دخیل در ایجاد این غایله دانسته‌اند، چون یکی از صوفیان ذی‌نفوذ عصر به نام شیخ زین‌الدین علی کلاه، و شاعر معاصر و شاید معاند با خواجه، یعنی عماد فقیه کرمانی، که در منابع این ماجرا به منزلهٔ اشخاص منفی تلقی شده‌اند، در برابر شخص مثبت یعنی عارف معروف، شیخ زین‌الدین ابوبکر تایبادی (ف ۷۹۱، مطابق مجمل فصیحی ۱۳۱؛ جامی اصل آن را «تائب‌آبادی» می‌داند و او را اویسی می‌خواند که زیر سایهٔ تربیت روحانی شیخ احمد جام نامقی، از صوفیان سدهٔ ششم، بوده است. نفحات ۴۹۸) گفته‌اند که وقتی غایلهٔ تکفیر حافظ بالا گرفت و مخالفان توانستند با اثرگذاری بر شاه شجاع وی را نیز بر شاعر بدبین و با خود همداستان سازند، خواجه قضایا را با شیخ تایبادی درمیان نهاد و او به وی توصیه کرد تا بیتی را پیش از بیت غوغابرانگیز آخر بر شعر بیفزاید به گونه‌ای که مقول قول فردی غیرمسلمان باشد تا شاعر بتواند با استفاده از قاعدهٔ معروف «نقل کفر، کفر شمرده نمی‌شود» از مهلکه رهایی یابد، و شاعر چنین کرد و سخن را از زبان ترسا بازگفت. نیز گفته‌اند این قضایا دست به دست اختلاف و کدورت میان شاه شجاع و حافظ و ماجرای خرده گرفتن شاه از نحوهٔ تلفیق مضامین

متفاوت در غزل او و پاسخ درشت وی (منقول در حبیب‌السیر، که در جای خود نقل و بدان ارجاع شده است) داد، و الباقی قضایا، که منجر به جلای وطن از سوی شاعر گردید. برخی حافظ‌پژوهان هم در این قضایا معتقد به وجود روح حقایق در این‌گونه داستانهایند (همچنان‌که این نگارنده نیز). مثلاً دستغیب در ضمن بحثی در این ابواب می‌گوید: از میان دود و غبار افسانه، آتش واقعیت را می‌توان دید. (نک. حافظ‌شناخت ۸۶۷،۲ـ ۸۶۹؛ نیز معین، حافظ شیرین‌سخن ۲۲۰.) بد نیست که نظر یکی از قدما، یعنی معصومعلیشاه عارف، را هم در این باره بدانیم: «راقم گوید صحت این قول معلوم نیست، و هیچ ایرادی وارد نیست زیرا که در عرف بسیار است که حرف شرط [گر] را در موارد یقین استعمال می‌نمایند. اگر این حکایت یقین باشد کشف از بی‌علمی سلطان و فقیه و تایبادی و ناقل می‌نماید.» (طرائق‌الحقائق ۶۸۲،۲) آیا پاسخ از این نغزتر، کوتاهتر و در عین حال جامعتر ممکن است؟ البته از نگاهی دیگر، این‌گونه کفر و زندقه بستن‌ها در قدیم و حال همواره برقرار بوده، و در برابر فرزانگان هشیاری چون معصومعلیشاه، کسانی هم بوده‌اند که حتی اولیاءِ خدا را بدین صفات متّصف داشته‌اند. نمونه‌ای از آن: وقتی ابوالحسن درّاج به آرزوی دیدن یوسف بن حسین رازی، عارف بزرگ، به ری آمد. از هرکه سراغ او گرفت شنید: با آن پیر زندیق چه کار داری؟ چون به او رسید و بیتی در محضر وی برخواند، یوسف «در سماع بشورید و طوفان از چشم وی روان شد و گفت: ای درّاج، عجب مدار که مرا زندیق گویند؛ از صبح تا حال قرآن می‌خوانم، اشک از چشم من نیامد، بدین یک بیت که تو خواندی ببین که چه حال ظاهر شد.» (داراشکوه، حسنات‌العارفین ۱۷) اگرچه عرفا هم بی‌کار ننشسته و در حق زاهدان طعنها کرده‌اند، چون ابویعقوب کورتی روزی جماعتی از فقها و علما را دید با هم نشسته، و در باب ایشان این آیه را خواند که در حقّ کافران و منافقان نازل شده: تَحْسَبُهُمْ جَمیعاً و قلوبُهُمْ شتّیٰ، یعنی می‌پنداری آنها جمع‌اند اما دلهاشان پراگنده است. (همان ۲۸)



دستغیب غزل را از دورهٔ چهارم حیات حافظ می‌داند، یعنی از قتل صاحب‌عیار در ۷۶۴ و آغاز درگیری با شاه شجاع. نیز می‌افزاید: به هر حال محتوای غزلْ ستایش از عشق و رندی و حاشیهٔ آن عرفانی است. (پیشین ۷۰۱ـ۷۰۴)

علامه قزوینی: قاضی نورالله ششتری در مجالس‌المؤمنین در مجلس هفتم در شرح

احوال فاضل مشهور، جلال‌الدین دوّانی متوفی در سنهٔ ۹۰۸ گوید: از جمله تألیفات وی شرحی است عرفانی بر این غزل خواجه. این شرح در این اواخر در مجلهٔ ارمغان منطبعهٔ طهران به چاپ رسیده است. (دیوان، حاشیهٔ غزل ۴۹۰)

۱ به چشم کرده‌ام ابروی ماه‌سیمایی
خیال سبزخطی نقش بسته‌ام جایی

۲ زِمام دل به کسی داده‌ام منِ درویش
که نیستش به کس از تاج و تخت پروایی

۳ سرم ز دست بشد، چشم از انتظار بسوخت
در آرزوی سر و چشم مجلس‌آرایی

۴ زِهی خیال که منشور عشقبازی من
از آن کمانچهٔ ابرو رسد به طغرایی

۵ مکدّر است دل، آتش به خرقه خواهم زد
بیا ببین، که کِرا می‌کند تماشایی

۶ به روز واقعه، تابوت ما ز سرو کنید
که می‌رویم به داغ بلندبالایی

۷ در آن مَقام که خوبان ز غمزه تیغ کشند
عجب مدار سری اوفتاده در پایی

۸ فِراق و وصل چه باشد؟ رضای دوست طلب
که حیف باشد ازو غیر او تمنّایی

۹ مرا که از رخ او ماه در شبستان است
کجا بود به فروغ ستاره پروایی؟

۱۰ دُرر ز شوق برآرند ماهیان به نثار
اگر سفینهٔ حافظ بری به دریایی

۱. به چشم کردن: انتخاب کردن، نشان کردن (جهانگیری، برهان، غیاث) انتخاب کردن و وقع و وقار گذاشتن؛ خاقانی:

ما را به چشم کرد که ما صید او شدیم   زان پس به چشم رحمت بر ما نظر نداشت

(وارسته، مصطلحات‌الشعراء ۴۳؛ دیوان ۵۵۸)

خانلری آن را همان‌گونه معنی کرده، با افزودن منظور داشتن (دیوان ۲، ۱۱۶۱) اما

اسلامی ندوشن: کمی دقیقتر می‌توانیم گفت: چشم دوخته‌ام [که چندان دقیق هم نیست ـم] و در عین حال موضوع بازمی‌گردد به دیدن هلال ماه. در اینجا ابرو هلال است و صورتْ ماه تمام. دو تقابل در کار می‌آید: یکی چشم و ابرو و دیگری هلال و بدر. اما مصراع دوم چنین می‌نماید که با پلی به مصراع اول وصل می‌شود، چه خط سبز خود به هلال تشبیه شده است، که این نیز تصویرش در «جایی» یعنی چشم نقش بسته است. («دنبالهٔ حکایت حافظ»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، س ۲۵، ش ۱ـ۴، پاییز ۱۳۶۷، ص ۱۰۳.) اما به نظر این نگارنده «جایی» به چشم بازنمی‌گردد، چون شاعر در لخت اول «به چشم کردن را تقریباً به معنای مورد نظر ایشان آورد و لذا این معنی در حکم تکرار مکرّر خواهد بود بلکه «جایی» به معنی مکانی نامعلوم است که شاعر از وجودش اطمینان دارد اما این‌که کجا و چگونه است بر او ناشناخته است. من پیشتر در این باره توضیح داده و نمونه‌هایی برای آن ذکر کرده‌ام، در باب این بیت:

مطرب عشق عجب ساز و نوایی دارد　　　نقش هر زخم که زد، راه به جایی دارد

(نک. ح ۱۱۹/۱.) و اما نمونه‌هایی دیگر برای «به چشم کردن»؛ سنایی:

تـا تـو را کـبرْ تـیزخشـم نکـرد　　　مر تو را چشم تو به چشم نکرد

(حدیقه ۱۸)

انوری:

چشم تو در آیینه بـه چشـم تـو نـمود　　　بر چشم تو فتنه گشت هم چشم تو زود

چشم خوش تو چشم ترا کرد به چشم　　　پس آفت چشم تو هم از چشم تو بود

(دیوان ۲، ۹۸۷)

سبزخط: صفت جانشین موصوف است، یعنی معشوق سبزخط. (نک. «خط» در: ح ۳/۴.)

نقش بستن: ایهام: الف. ترسیم کردن (البته در عالم خیال) ب. قصد داشتن، خیال داشتن و (معنای حدسی این نگارنده) نقشه کشیدن، مطابق تداول امروز (نک. ح ۲۰۶/۵.)

۲. پروا: توجه، اعتنا، میل، سر و برگ (نک. ح ۳۱/۱.)

محبوب آنچنان در عزّ و جلال خویش مستغرق است که توجّهی به هیچ‌کس ندارد.

۳. سوختن چشم: تعبیری است برای بیان مبالغه در انتظار، حیرت و امثال اینها. در

بیتی مطابق قزوینی «سوختن دیده» (خانلری: عقل) آمده است:

پری نهفته رخ و دیو در کرشمهٔ حسن بسوخت دیده ز حیرت که این چه بُلعجبیست

(نیز نک. ح ۱۸/۸.)

۴. زِهی: «زِه» ایهام ترجمه یا جزء با: الف. آفرین و احسنت، که در اینجا منفی است یعنی بسی یا چه قدر. ب. وترِ کمان (به قرینهٔ کمانچه به معنی کمان کوچک) ج. سیم یا وتر در ساز (کمانچه به معنی آرشهٔ کمانچه یا خود این ساز) هرسه معنای ایهامی در «زهی» در این بیت او آمده است:

طالع اگر مدد دهد، دامنش آورم به کف گر بکَشم زهی طرب، ور بکُشد زهی شرف

سلمان «زهی» را با ایهام به دو معنای تحسین و وتر کمان دارد:

دل گوشهٔ ابروی تو بگرفت، زهی دل کو گوشه نگیرد ز چنان سخت‌کمانی

(دیوان ۲۷۸)

(نیز نک. ح ۲۹۰/۱.)

منشور: حسن انوری: نامه‌های دیوانیِ سرگشاده است. قاموس. در نوشتن مناشیر معمولاً سطان فرمان نوشتن آن را می‌داد. ابتدا سواد (پیش‌نویس) آن به وسیلهٔ دبیری بزرگ یا صاحب دیوان رسالت تهیه می‌شد. پس به وسیلهٔ یکی از دبیرانْ بیاض (پاکنویس) می‌شد، و آنگاه به توقیعِ (امضای) سلطان می‌رسید. (اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۱۷۱)

کمانچه: پیشتر آن را با ایهام به معانی کمان ابرو، آرشهٔ کمانچه و طاق نیمدایره و کمان‌گونهٔ محراب داشت، ضمن این‌که یکی از پژوهندگان احتمال داده به معنای رف در میخانه هم باشد:

در مسجد و میخانه خیالت اگر آید محراب و کمانچه ز دو ابروی تو سازم

(نک. ح ۳۲۶/۶.) اما در بیت حاضر با ایهام میان کمان ابرو، آرشهٔ کمانچه و نیز علامتی به شکل کمان یا آکولاد (طغرا) در سربرگ نامه‌های اداری و دولتی قدیم آمده است. (نک. «طغرا» در: ح ۷۲/۶.)

به طغرا رسیدن: نهادن طغرا یا علامت یاد شده بر بالای مکاتیب، فرامین و مناشیر در حکم توقیع یا امضای آنها از سوی بالاترین مقام مربوط (معمولاً پادشاه و حکمران) بود. در مورد خود «طغرا»، اگرچه توضیح ضروری در بیتِ ارجاع‌شده ارائه گردیده، ولی بد نیست در اینجا نظری تازه را، مبنی بر معنایی متفاوت از آن، ابراز شده از سوی دو تن از پژوهندگان در مقاله‌ای مشترک، بر آن بیفزایم (گو این‌که تردید

دارم در بیت حاضر اراده شده باشد.) علی‌اکبر احمدی دارانی و اکرم هراتیان در پژوهشی جدید، و در عین تأیید معنی مذکور، گفته‌اند: برخی گمان کرده‌اند که این تنها معنای طغراست، در حالی که در بیت حافظ (... کاندرین طغرا نشان حسبةً لِلّٰه نیست) به معنی مطلق نامه است چنان‌که در برخی منابع به همین معنی آمده است. در کتاب دستور دبیری می‌خوانیم: «و منشور و مثال و طغرا نبشته‌های سلطان را خوانند... و طغرای خاصْ آن مثال را خوانند که سلطان دهد.» محمد بن عبدالخالق میهنی، دستور دبیری، به تصحیح و اهتمام عدنان صادق ارزی، ترکیه، دانشگاه آنقره، ۱۹۶۲، ص ۳۰ (نک. «حافظ ـ نامه»، بوستان ادب، دانشگاه شیراز، س سوم، ش دوم، پیاپی ۸، تابستان ۱۳۹۰، ص ۵.) باری، گفتیم که «به طغرا رسیدن» یعنی مُمضیٰ شدن؛ راوندی: «مثالِ [= فرمانِ ـ م] ریاست و خطابت و قضا از بهر خجندیان بنوشتند. چون به طغرا رسید، به نظر مبارک بدید.» (راحةالصدور ۴۲۱) = طغرا زدن یا طغری برافزودن بر مثال یا منشور؛ حسن دهلوی:

دل یک شهر در ضبط مثال حسن او یابی

خصوصاً کز خط جانبخشْ طغرایی برافزودش

(دیوان ۲۱۰)

طغرا، طغرا زدن و به طغرا رساندن به قدری اهمیت داشته که دیوان یا اداره و دستگاهی ویژه به نام «دیوان طغرا» عهده‌دار آن بوده است (چنان‌که در ذیل «طغراکش» به اختصار توضیح شد؛ نک. ح ۱۰۴/۳.) به هر حال برای درک هرچه بهتر بیت حافظ، توجه به این شأن و اهمیت ضروری است. منتجب‌الدین جوینی: «دیوان طغرا و نیابت دیوان وزارت به وی تفویض فرموده شد.» (عتبةالکتبة ۴۹) «وجوه ارزاق و مواجب حشم و خدم معیّن و مرتّب گرداند و اسباب تخفیف و ترفیه خلایق جهان، که ودایع آفریدگار ـ عَزَّ و عَلا ـ اند، مهیّا کند [...] و همچنین ترتیب دیوان انشاء، که نازکتر شغلی در دیوان آن است، به واجب گیرد و در هرچه طبقات کتاب، که امناءِ اسرار و ثقات خفایای احوال مُلک‌اند، تحریر کنند...» (همان ۴۹ـ۵۰)

منشور ـ کمانچه ـ طغرا، در برخی موارد باهم آمده‌اند (مثل بیت متن). نجیب‌الدین جرباذقانی:

سپهر هست چو منشور و ماه نو گویی　　　زرِ کمانچهٔ طغراست بر سر منشور

(مونس‌الاحرار ۱۷۸)

نیز منشور ـ طغرا فراوان با هم به کار رفته‌اند؛ خاقانی:

عشق تو به منشور کهن جان ستد از ما　　　یا رب، چو شود تازه به طغرا، چه ستاند
(دیوان ۵۸۴)

عطار:

پری‌رویا، کنون منشور حسنت　　　ز خطّ سبزْ طغرا می‌درآرد
(دیوان ۱۴۰)

عطاملک جوینی: «و بر تقریر آن مُلک هم برو منشور با طغرا یافت.» (جهانگشا ۶۳،۲) امیرحسن:

عقل را منشور عشق آریم پیش　　　وز خط ساغر بر آن طغرا کشیم
(دیوان ۲۷۴)

(که «منشور عشق» نزدیک به «منشور عشق‌بازی» است.) خواجو:

ظاهر آن است که بر صفحهٔ منشور جمال　　　مثل ابروی دلارای تو طغرایی نیست
(دیوان ۱۹۹)

(که احتمال دارد حافظ از آن متأثر شده باشد.)

بیت حافظ برخوردار از ظرافتهایی است: ابرو با اشارتی که دارد یا چیزی را تصویب و یا رد می‌کند. ابرو خود شباهت بسیار به طغرا دارد، به‌ویژه نوع پیوستهٔ آن، که دلخواه گذشتگان بوده، چنان‌که در اشعار خواجه و دیگران بارها دیده‌ایم. (نک. ح ۲۳/۵ و: ح ۹۵/۶.) البته تفاوت ضبط خانلری و قزوینی بر محتوی بیت تأثیری مهم می‌گذارد. (نک. توضیح زیر.)

زهی خیال: کذا نائینی ـ نذیر احمد، انجوی، عیوضی و چند چاپ دیگر؛ قزوینی، سایه، نیساری و برخی دیگر: امید هست. جناب نیساری خود قدیمترین نسخ را دارای «زهی خیال» معرفی کرده (ایاصوفیه ۸۱۳، بریتیش میوزیم ۴ـ۸۱۳ و غیره) ولی ضبط دیگر (نسبتاً متأخر) را برگزیده‌اند. (دفتر دگرسانیها ۱۳۹۵،۲) این نگارنده دلیل را درنیافت. تفاوت دو ضبط از آن جهت مهم است که «زهی خیال» رسیدن به وصال را به دور از دسترس و در حکم خیالی خام جلوه می‌دهد، و «امید هست» طبعاً حاوی امید شاعر به دریافت پاسخ مثبت از سوی محبوب است. شاید جناب نیساری ترجیح داده‌اند چنین باشد، حال آن‌که اگر قدری دقیقتر به ساختار شعر و مضامین پیش و پس از آن می‌نگریستند شاید نسخ قدیمتر را نادیده نمی‌انگاشتند.

۵. آتش به خرقه زدن: غرض نفی خرقه و به طور کلّی طرد کلّ رسوم ظاهر تصوف است. (نک. ح ۲۰۵/۸.)

کِرا کردن: کرا مأخوذ از کرایهٔ تازی؛ کرا کردن = کرایه کردن (دهخدا، یادداشت مؤلف) = ارزش یا نفع یا سود داشتن، ارزیدن، سزاوار و لایق بودن (همان) «خداوند را کرا کند که با چنین سگ قرمطی که بر دار خواهند کرد به فرمان امیرالمؤمنین چنین گفتن؟» (تاریخ بیهقی ۲۳۰) «اگر فرمایی نزدیک وی روم [...] گفت: کرا نکند.» (همان ۴۶۳) سعدی:

کرا نمی‌کند این پنج‌روزه دولت و ملک   که بگذرند و به ابنای دهر بگذارند
(غ ۲۰، بخش مواعظ)

خواجه ملال و کدورت دل را ناشی از خرقهٔ ریا می‌داند و بر سر آن است تا با سوزاندن آن دل را به قرار نیک بازآرد.

۶. واقعه: اینجا مرگ:

به خاک پای تو، ای سرو نازپرور من   که روز واقعه پا وامگیرم از سر خاک
(نک. ح ۲۹۳/۳.)

می‌رویم: از جهان می‌رویم، می‌میریم؛ در برخی نسخ خطی و چاپی: مرده‌ایم، که احتمالاً تغییری است که برخی کاتبان به دلیل درنیافتن معنی «می‌رویم» داده‌اند. سعدی «رفته» را به معنی مرده و از جهان رفته آورده:

من چو به آخرت روم، رفته به داغ دوستی   داروی دوستی بود هرچه بروید از گِلم
(غ ۴۰۷)

در آرزوی شاعر، رابطه‌ای میان قالب او و معشوق بلندبالا هست، بدین‌سان که آنچه اینجا در تصویر تابوتی بلند، ساخته از چوب سرو دیده می‌شود بی‌شباهت به این بیت او نیست که در آن هم باز سایهٔ قامت بلند دلدار را بر قالب استخوانی گوینده نشان می‌دهد:

سایهٔ سرو تو بر قالبم، ای عیسی‌دم   عکس روح است که بر عظم رمیم افتاده‌ست

۷. پایی: پیداست آنچه در ظاهر با «ی» نکره افاده شده پای همان دلدار شناخته است. آن را قیاس کنید با «جایی» و آنچه درباره‌اش ذکر شد.

۸. تمنّای غیر او از او: یکی از مهمترین اصول عرفان این است که محبّْ محبوب را به خاطر خود او بپرستد، نه به طمع بهشت یا لطف او و نه از خوف دوزخ یا قهر وی، و برای خود «پسندد هرچه را جانان پسندد». پیشتر سخنی از مولای محبّانْ علی (ع) نقل شد که دقیقاً همین را بیان می‌داشت و گویی «اهل‌الله» را معنی می‌کرد. (نک. ح ۲۶/۲.) بایزید بسطامی گفت: اِنّی لااُریدُ مِنَ اللهِ اِلّا الله. (سلمی، طبقات‌الصوفیه ۷۲)

ابوالحسن خرقانی: «خداوند بر دل من ندا کرد: بندهٔ من، چه بایدت؟ بخواه. گفتم: الهی، مرا بودن تو نه بس که دیگر خواهم؟» (نقل از برتلس، تصوّف و ادبیات تصوف ۳۴۱) قشیری: «گویند احمد بن خضرویه حق را به خواب دید که گفت: یا احمد، همه مردمان از من آرزوها می‌خواهند مگر ابویزید [بسطامی] که مرا می‌خواهد.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۷۰۵ـ۷۰۶) منسوب به خواجه عبدالله انصاری:

یا رب، ز تو آنچه من گدا می‌خواهم　　افزون ز هزار پادشا می‌خواهم
هرکس ز درِ تو حاجتی می‌خواهد　　من آمده‌ام از تو تو را می‌خواهم
(رباعیات ۴۷)

غزّالی زهد را بر سه وجه می‌داند: یکی از بیم عذاب آخرت یا «زهد خایفان»، دوم به امید ثواب یا «زهد راجیان»، و سوم کمال زهد: «که در دل نه بیم دوزخ بود، نه اومید بهشت بلکه خود دوستی حق تعالی دوستی دنیا و آخرت را از دل وی برگرفته بوَد و از هرچه جز وی است ننگ دارد که بدان التفات کند.» (کیمیا ۲، ۴۴۲) احمد غزّالی (که بیت حافظ قرابتی به آن دارد):

چون از تو بجز عشق نجویم به جهان　　هجران و وصال تو مرا شد یکسان
بی عشق تو بودنم ندارد سامان　　خواهی تو وصال جوی و خواهی هجران
(سوانح 12)

...خواهی به وصال کوش و خواهی به فراق　　من فارغم از هردو، مرا عشق تو بس
(همان 13)

سنایی:

چون ترا بار داد بر درگاه　　آرزو زو مخواه، او را خواه
(حدیقه ۳۱)

عزیز نسفی در این معنی، اهل تقلید (زاهدان) و اهل استدلال (عارفان) را در برابر هم می‌نهد: اهل تقلید: «جمله اسباب را همچون مسبَّباتْ عاجز و مقهور مشاهده نکرده‌اند، و به این سببْ اسباب و سعی و کوشش پیش این طایفه معتبر باشد و همه چیزها را به اسباب و سعی و کوشش اضافت کنند [...] از جهت آن‌که این طایفه هنوز در حس‌اند و از حس درنمی‌توانند گذشت» [...] اهل استدلال: «این طایفه از اهل ایمان‌اند، و در این مرتبه رضا و تسلیم غالب باشد و سعی و کوشش مغلوب بود [...] این طایفه از اهل ترک و توکل‌اند و اهل آزادی و فراغت‌اند، از خدای نخواهند الّا خدای [...] و در این مقام است که اندوه رزق و غم معاش برمی‌خیزد، در این مقام است

که شرک حق برمی‌خیزد، و در این مقام است که طبیب معزول می‌گردد و منجّم باطل می‌گردد.» (مقصد اقصی ۲۴۷ـ۲۴۹) مولانا:

از خدا غیر خدا را خواستن ظنّ افزونیست و کلّی کاستن
(مثنوی ۵،۵۰)

عراقی:

نبود عاشق آنکه جوید کام عشق را با غرض چه کار بود؟
عاشق آن است کو نخواهد هیچ ور همه خود وصال یار بود
(کلیات ۱۹۷)

سعدی بارها این مضمون را بیان کرده، و من احتمال می‌دهم که حافظ آمیزه‌ای از رباعی منقول در سوانح و بیتهایی از سعدی را بازگو کرده باشد، اگرچه هریک از اینها در نهایت پدیده‌ای از آن خود شاعر است:

ما از تو به غیر تو نداریم تمنّا حلوا به کسی ده که محبّت نچشیده‌ست
(غ ۶۱)
گویند: تمنّایی از دوست بکن، سعدی جز دوست نخواهم کرد از دوست تمنّایی
(غ ۵۱۱)

سرانجام، هریک از این بیتهای حافظ را می‌توان مکمّلی بر بیت متن دانست:

تو بندگی چو گدایان به شرط مزد مکن که دوست خود روش بنده‌پروری داند
در دایرهٔ قسمت، ما نقطهٔ تسلیمیم لطف آنچه تو اندیشی، حکم آنچه تو فرمایی
فکر خود و رای خود، در عالم رندی نیست کفر است درین مذهب، خودبینی و خودرایی

۹. ستاره: احتمالی ولو ضعیف می‌دهم که به‌قرینهٔ «شبستان» ایهامی به قبّه‌مانندی از پارچهٔ نازک که در درون شبستان در جای خواب می‌زده‌اند داشته باشد: نوعی از چادر که شامیانه خوانند، خیمه‌ای از پارچهٔ بسیار نازک به جهت دفع مگس و پشه، و آن را در این زمان پشه‌دان خوانند. (برهان) = پشه‌بند امروز (اگرچه آن را بیشتر بر روی بامها می‌زنند.) نولدکه آن را مشتق از «ستر» عربی (= پوشش) می‌داند و «سَتّاره» به تشدید یا «سَتاره» به تخفیف تلفظ می‌کند. (معین، حاشیهٔ «ستاره» در برهان)

پروا: درست به همان معنی که در بیت ۲ آمده. ساخت دستوری آن این است: از... به... پروا داشتن یا بودن، مثل:... مرا ز خال تو با حال خویش پروا نه (۴۱۷/۱) در مورد بیت متن، باید گفت از نظر دستوری دو جمله است: الف. مرا از رخ او ماه در شبستان است. ب. مرا از رخ او به فروغ ستاره پروایی نیست. در جملهٔ دوم «از رخ او» به قرینهٔ

جملهٔ اول و برای رعایت اختصار حذف شده است.

بیت در چاپهای دیوان به طور معمول آمده، اما نیساری آن را اضافه بر متن خوانده است. این در حالی است که ظاهراً در قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) و برخی نسخ قدیمیِ دیگر (مثل طوپقاپوی ۸۲۲) آمده، ولی در دو نسخهٔ قدیمی دیگر (حیدرآباد ۸۱۸، اصغر مهدوی ۸۲۱) نیامده است. آیا این می‌تواند موجبی برای حذف بیت (حالا بگذریم از سوابق استعمال «پروا» در حافظ، چنان‌که ذکر شد) باشد؟

۱۰. بری: کذا نیساری و قدیمترین نسخ؛ قزوینی و سایه: رسد؛ «بری» علاوه بر قدمت، تبادری هم به «برّی» (=زمینی) در برابر «دریایی» دارد.



غزلی است با غنای عاطفیِ بسیار، با لحنی متمایل به غم و دریغ، و در عین حال سرشار از ظرافت. محورهای محتوی در آن به این قرارند: شکوه و حشمت و جلال دوست فراتر از آن است که امیدی به وصول به آستان او باشد. (ب ۲) انتظار جانفرسا و تحقق‌نیافتهٔ شاعر (ب ۳) استبعاد جواب مثبت معشوق به عشق شاعر (ب ۴) کدورت و ملال دل شاعر و سعی او در رهایی از پوشش و حجاب ریا (ب ۵) جان دادن او در حسرت یار (ب ۶) و سرانجامْ تسلیم ناگزیر به رای و خواست یار (ب ۸) که در مجموع شعری با ساختاری منسجم و در کل دل‌انگیز پدید آورده است.

۱ سلامی چو بوی خوش آشنایی
بر آن مردم دیدهٔ روشنایی

۲ درودی چو نور دل پارسایان
بدان شمع خلوتگه پارسایی

۳ نمی‌بینم از همدمان هیچ بر جای
دلم خون شد از غصه، ساقی، کجایی؟

۴ ز کوی مغان رخ مگردان، که آنجا
فروشند مفتاح مشکل‌گشایی

۵ می صوفی‌افکن کجا می‌فروشند؟
که در تابم از دست زهد ریایی

۶ رفیقان چنان عهد صحبت شکستند
که گویی نبوده‌ست خود آشنایی

۷ عروس جهان گرچه در حدّ حسن است
ز حد می‌برد شیوهٔ بی‌وفایی

۸ دل خستهٔ من، گرش همّتی هست
نخواهد ز سنگین‌دلان مومیایی

۹ مرا گر تو بگذاری، ای نفس طامع
بسی پادشاهی کنم در گدایی

۱۰ بیاموزمت کیمیای سعادت
ز همصحبت بد جدایی، جدایی

۱۱ مکن، حافظ، از جور دوران شکایت
چه دانی تو، ای بنده، کار خدایی؟

۱. مطلع قطعه‌ای از انوری:

مرا دوستی گفت: آخر کجایی؟ چرا بیشتر نزد ما می‌نیایی؟

(دیوان ۲، ۷۶۰)

(نیز نک. ح ب ۸.) کمال اسمعیل:

چنان خوب رویی بدان دلربایی دریغت نیاید به هرکس نمایی؟

(دیوان ۷۵۲)

۴. سلمان:

مفتاح فتوح از درِ میخانه طلب کن کام دو جهان از لب جانانه طلب کن

(دیوان ۲۵۸)

۵. عراقی:

بده جامی و بشکن توبهٔ من خلاصم ده ازین زهد نفاقی

(کلیات ۲۸۳)

صوفی‌افکن: ظاهراً در حدود زمان حافظ در اشعار رسم بوده که برای بیان میزان قوّت شرابْ از صفات مرکّبی که با واژهٔ «صوفی» ساخته می‌شده است سود جویند، چنان‌که حافظ آن را با ترکیباتی چون صوفی‌افکن و صوفی‌سوز (شراب تلخ صوفی‌سوز بنیادم بخواهد برد... ۳۴۸/۲) وصف کرده. عماد فقیه هم بر همین سیاق «صوفی‌فریب» آورده است:

درمان درد زاهد مغرور بی‌صفا جز جرعه‌ای ز بادهٔ صوفی‌فریب نیست

(دیوان ۵۱)

که آن هم در همین شمار است، اگرچه مقصود عماد را از شرابی که صوفی را می‌فریبد درنیافتم. شاید بدین معنی باشد که مثلاً صوفی آن را نخست دست کم می‌گیرد و از جنس معمولی می‌شمارد، ولی آنگاه که اثر می‌گذارد نوشنده را از پای درمی‌اندازد.

۶. سعدی:

یا وفا خود نبود در عالم یا مگر کس در این زمانه نکرد

(گلستان ۷۹)

۷. حدّ: بالاترین اندازه (نک. ح ۲۱۸/۲.)

۸. رودکی:

...که از تو هیچ مروّت طمع نمی‌دارم که کس ندیده ز سنگین‌دلان مدارا را

(آثار منظوم ۴۴۵)

بیت حافظ بیش از همه متأثر از بیتی می‌نماید که انوری در قطعه‌ای که مطلع آن در ذیل شمارهٔ ۱ ذکر شد با قید نام عمادی تضمین کرده است، یعنی عمادی شهریاری:

به بیت عمادی جوابش بگفتم چه گفتمْش؟ گفتم که: ای روشنایی،

مـرا از شکسـتن چـنان بـاک نـاید / که از ناکسـان خـواسـتن مـومیایی

البته نمی‌دانم آیا حافظ بیت عمادی را مستقیماً از دیوانی از خود او اقتباس کرده یا از طریق قطعهٔ انوری. از عمادی هم دیوانی در اختیار ندارم، و از همین روی از انوری نقل کردم. به هر حال، اصل اقتباس حافظ مسلّم به نظر می‌رسد، چه از این و چه از آن طریق. نیز عبید:

دل رمـــیدهٔ شـــوریدگان رسـوایـی / شکسته‌ایست که در بند مومیایی نـیست
(کلیات ۶۴)

مومیایی، گذشته از خواصّی چون حفظ اجساد مردگان از تباهی، در التیام زخم و شکستگی هم سودمند بوده، چنان‌که در بیتهای قبلی، سخن از شکستگی است، خواه به معنی حقیقی و خواه مجازی یعنی شکستگی دل و درون، و یا این بیت حافظ:

شکسته‌وار به درگاهت آمدم، کـه طـبیب / بـه مـومیایی لطـف تـوام نشـانی داد

و به همین سان در بهبود زخم یا جراحت یا خستگی، چنان‌که در بیت متن آمده است. (دربارهٔ مومیایی، نک. ح ۱۰۹/۳.)

۹. به احتمال ناظر به این دو آیه: وَ امّا مَنْ خافَ مَقامَ رَبِّهِ و نَهَی ٱلنَّفْسَ عنِ ٱلهَویٰ، فَـاِنَّ ٱلجَـنَّةَ هِـیَ ٱلمَأویٰ (نـازعات ۴۰ـ۴۱) (و امّـا آن‌کـه از ایسـتادن در پـیشگاه پروردگارش پروا کند و نفس خویش را از خواهش [ناروا] بازداشته باشد، تنها بهشت جایگاه اوست.)

نفس طامع: بیت از مقولهٔ عتاب با نفس و توبیخ آن است، که در کتب و رسـالات اخلاق و تصوف فراوان آمده است. (برای نمونه، بنگرید به سخنان غزّالی در سرزنش و فروکوفتن نفس، کیمیا ۲، ۴۹۹ـ۵۰۲.) خواجه عبدالله انصاری: «از مکر نفس ایـمن منشین که هلاک شوی [...] که او را سرها باشد، که اگر هزار سر از آنِ او به تیغ مجاهده برداری، او به جای دیگر سر سری بر کُند.» (مجموعهٔ رسائل ۲۴۱) خلاصه‌ای از سخنان ابوالمفاخر یحیی باخرزی: «شیخ ابوبکر ورّاق می‌فرماید که: نفس در جمیع احـوالْ مُرائی است، و در اکثر اوقاتْ منافق، و در بـعضی مشـرک. و شـیخ ابـوبکر واسـطی می‌فرماید: النّفسُ صنمٌ و النّظرُ اِلَیها شِرکٌ و النظرُ فیها عبادةٌ. [نفس چون صنمی است، و نظر کردن به آن شرک است و نظر کردن در آن (= تأمّل کردن) عبادت ـ م] نفس تا در عقوبت است در شوق توبه و تمنای انابت است، و تا در عافیت است مرتکب هواست و از حق مُعرض [...] گفته‌اند: نفس آب اِستادهٔ صافی را می‌ماند؛ چون او را در حرکت آری و بجنبانی، گِل تیرهٔ سیاه و نَتْنِ [= بوی بدِ ـ م] او آن زمان پیدا آید [...] چون او را در

مطالبه و معامله و حساب درآری، آنگاه بدانی که او ضدّ خدای و منازع حضرت الهیّت است و خواهان آن است که او خدایی کند و به بندگی سر فرو نمی‌آرد [...] و گفته‌اند: چنانک بصر محل رؤیت است و گوش محل سمع است، نفس نیز لطیفه‌ای است درین قالب به ودیعت، و او محلّ اخلاق مذمومه است [...] و گفته‌اند: روح معدن خیر است و نفس معدن شرّ، و عقل لشکر روح است و هوا لشکر نفس است، و توفیق خدای تعالی مدد روح است و خذلان خدای مدد نفس است. و دل در میان این دو پادشاه و لشکر است؛ هرکدام غالب می‌شوند شهر دل را فرومی‌گیرند.» (فصوص الآداب ۱۰۳_۱۰۴)

و امّا سنجشی میان غزل حافظ و سعدی از نظر بسامد واژهٔ «نفْس» می‌تواند از جهتی معنی‌دار و گویا باشد. حافظ در کلّ غزلها تنها ۶ بار آن را به کار برده (دانیلّا مِنِگینی کورّاله، فرهنگ بسامدی غزلهای حافظ) در حالی که در غزلهای سعدی ۵۶ بار آمده. (مهین‌دخت صدیقیان، فرهنگ بسامدی غزلیات سعدی) تفاوت، حتی با احتساب افزونی شمار غزلیات شیخ بر حافظ، فاحش است، که ناشی از گرایش و شیوهٔ هرکدام از جهت طرح امور و مسایل اخلاقی در غزل است. گفتنی است که ماهیت این واژه چنان است که غالباً وضوح و صراحت بیان و غلبهٔ روح اخلاق و اندرز را، حتی در مضامین عرفانی، اقتضا می‌کند. نیز به طور کلّی می‌دانیم که سعدی در شماری چشمگیر از غزلهای خود نیز روح اخلاق و اندرز را دمیده است، و حافظ، گرچه غزلش عاری از آن نیست یا به تعبیری نمی‌تواند که عاری باشد، از حیث شیوهٔ طرح و بیان در این زمینه قابل قیاس با سعدی نیست، و چنان‌که گفته‌ایم جوهر شاعرانه بر نصایح او نیز غلبه دارد. قلّت لفظ «نفس» نیز در شعر او از همین خصلت کلّی تبعیت می‌کند. البته به این نکته نیز باید توجه داشت که حافظ، باز به همان دلیل، به جای استعمال کلمهٔ «نفس» بیشتر متمایل به کاربرد واژهٔ عمومی‌ترِ «خود» و ترکیبات فراوان آن است، که معمولاً منافاتی با شاعرانگی کلام ندارند و شعر را آن‌قدرها به جانب صراحتِ اندرزی سوق نمی‌دهند که «نفس»؛ مثل خودبین و خودبینی، خودپرستی، خودپسند و خودپسندی، خودرایی، خودفروش و خودفروشی، خودکام و خودکامی.

۱۰. کیمیای سعادت: دومین بار است که حافظ از نام کتاب معروف غزّالی در اخلاق و حکمت و معرفت به زبان پارسی سود جسته، البته به طریق ایهام. هردو بار هم به رفیق و مصاحب مربوط است؛ بیت کنونی دربارهٔ نوع بد و قبلی در باب گونهٔ

نیک. شایان توجه این‌که اینجا «جدایی» دوبار آمده و آنجا «رفیق»:

دریغ و درد، که تا این زمان ندانستم　　　که کیمیای سعادت رفیق بود، رفیق

۱۱. حافظ، اسرار الهی کس نمی‌داند، خموش
از که می‌پرسی که دور روزگاران را چه شد؟

* * *

غزل، حدیث تنهایی و دلشکستگی است، با متهم داشتن رفیقان به بی‌وفایی و شکستن پیمان دوستی. خطاب دو بیت نخست به شیوهٔ نگارش مکتوبات اخوانی شبیه است و سلام و تحیّت از نوع معمول در آنها. احتمال می‌رود که شعر از فاصله‌ای دور نسبت به جمع یاران پیشین شاعر سروده شده باشد، و شاید در دوران غربت شاعر از مسکن مألوف، زیرا اگر این سخن او را که هیچ همدمی را بر جای نمی‌بیند حمل بر مبالغه نکنیم می‌تواند حاصل همان مدت دوساله بوده باشد، و اگر چنین نباشد، شاید بتوان آن را متعلق به آخرین سالهای زندگی شاعر دانست، یعنی روزگار پریشیدگی، نابسامانی و از هم گسیختگی امور، که لاجرم سبب می‌شد تا دلها از هم پراگنده شود و سر هرکس فرو در گریبان خویش.

۱ ای پادشه خوبان، داد از غم تنهایی
دل بی‌تو به جان آمد، وقت است که بازآیی

۲ دایم گل این بستان، شاداب نمی‌ماند
دریاب ضعیفان را، در وقت توانایی

۳ دیشب گلهٔ زلفت، با باد همی‌کردم
گفتا: غلطی، بگذر زین فکرت سودایی

۴ صد باد صبا آنجا، با سلسله می‌رقصند
این است حریف، ای دل، تا باد نپیمایی

۵ مشتاقی و مهجوری، دور از تو چنانم کرد
کز دست بخواهد شد، پایاب شکیبایی

۶ یا رب، به که شاید گفت، این نکته که: در عالم
رخساره به کس ننمود، آن شاهد هرجایی؟

۷ ساقی، چمن گل را، بی‌روی تو رنگی نیست
شمشاد خرامان کن، تا باغ بیارایی

۸ ای درد توام درمان، در بستر ناکامی
وی یاد توام مونس، در گوشهٔ تنهایی

۹ در دایرهٔ قسمت، ما نقطهٔ تسلیمیم
لطف آنچه تو اندیشی، حکم آنچه تو فرمایی

۱۰ فکر خود و رای خود، در عالم رندی نیست
کفر است درین مذهب، خودبینی و خودرایی

۱۱ زین دایرهٔ مینا، خونین جگرم، مَی ده
تا حل کنم این مشکل در ساغر مینایی

۱۲ حافظ، شب هجران شد، بوی خوش وصل آمد
شادیْت مبارک باد، ای عاشق شیدایی

۱. عراقی:

بیا، که بی‌تو به جان آمدم ز تنهایی　　　نماند صبر و مرا بیش ازین شکیبایی
(کلیات ۲۹۵)

حسن دهلوی:

گلها همه بازآمد، وقت است که بازآیی
جان بی‌تو همی نالد، چندین چه همی‌پایی؟
(دیوان ۳۸۵)

۲. به نظر می‌رسد التفات از مخاطبی (محبوب) به مخاطبی دیگر (خواننده یا مخاطب عامّ) باشد، چون ظاهراً مراد از «گل این بستان» بوستان رخسار و زیبایی صورت یا توانایی تن است، و زوال و تباهی آن قابل انتساب به محبوب ازلی و ابدی نیست.

۳. گِله: تبادری به «گُله» به معنی کاکل یا موی پیچیدهٔ جلوی سر (به قرینهٔ زلف) دارد. «سیاهی درو چون گُلهٔ زنگیان بر بناگوش ترکان می‌درفشد.» (کلیله ۱۳۸)

باد: شاید بتوان ایهامی در آن به باد سودا (بیماری) نیز قایل شد.

غلطی: = در غلطی، اشتباه کرده‌ای:

دی می‌شد و گفتم: صنما، عهد به جای آر　　　گفتا: غلطی، خواجه، درین عهد وفا نیست
(نک. ح ۷/۷۰.)

فکرت سودایی: = اندیشه یا خیال بیمارگونه؛ سلمان:

سرّ سودای سر زلف تو تا در سرِ ماست
همچو مویت سر سودایی ما بی سر و پاست
(دیوان ۴۴۴)

ایهام سودا، سواد و سایر مشتقات این ماده میان معنای سیاهی و بیماری معروف، در مورد زلف، در اشعار شعرا به سنتی طولانی بدل شده است. (نک. ح ۶/۱۰.)

۴. زنجیر زلف بر پای باد: زلف یار چنان چالاک و عیّار است که باد را هم در زنجیر خود می‌کند، به‌رغم آنچه در مَثَل گفته‌اند: ندارد هیچ عاقل باد در بند، و باد در زنجیر یا قفس کردن را همچون آب در هاون کوفتنْ کنایه از کار ناشدنی یا بیحاصل دانسته‌اند؛ سلمان:

هر سَحَر مجمرهٔ بوی تو در دست شمال　　　هر نفس سلسلهٔ موی تو بر پای صباست
(دیوان ۴۴۵)

خود خواجه:

نگفتمت که حذر کن ز زلف او، ای دل　　　که می‌کشند درین حلقه باد در زنجیر؟

زلف دل‌دزدش صبا را بند بر گردن نهاد

با هواخواهان رهرو حیلت هندو ببین

باد پیمودن: =کار بیهوده و بیحاصل کردن، همچون همین باد در بند و حبس کردن

گر او نظر نکند، سعدیا، به چشم نواخت　　　به دست سعی تو باد است، تا نپیمایی

(غ ۵۰۶)

بیت متن، به دلیل وجود سلسله (= زنجیر، مشبّهٌبِهِ زلف) با بیت قبلی موقوف‌المعنی یا به هر حال مرتبط است، و نیز دلیل این‌که گوینده در غلط است در همین بیت مندرج است. در چاپها هم معمولاً این دو بیت به دنبال هم‌اند، و در بیشتر دستنگاشتها نیز چنین است، و در قدیمترین نسخ مطلقاً به دنبال یکدیگرند. (نک. دفتر دگرسانیها ۲، ۱۴۰۱.)

۵. سعدی:

با فراقت چند سازم؟ برگ تنهاییم نیست　　　دستگاه صبر و پایاب شکیباییم نیست

(غ ۱۲۱)

مشتاقی و مهجوری: واو مقارنه (مشتاقیِ قرین با هجران)

پایاب: «به پارسی، طاقت؛ فردوسی گفت:

که این باره را نیست پایاب او　　　درنگی شود شیر زِآشتاب او»

(لغت فرس)

بدانست سرخه که پایاب اوی　　　ندارد، غمین گشت و برگاشت روی

(شاهنامه ۳،۱۷۹)

سعدی:

من اندر خود نمی‌یابم که روی از دوست برتابم

بدار، ای دوست، دست از من، که طاقت رفت و پایابم

(غ ۳۶۴)

همچنین جزءِ «پای» را در «پایاب» می‌توان ایهام ترجمه با «دست» دانست.

۶. هرجایی: در اصل، صفت بدکارگان (چون تداول امروز) بوده است؛ انوری:

ماه سرد و تر است و رنگ‌آمیز　　　شب‌دَو و بی‌قرار و هرجایی

(دیوان ۲، ۹۴۰)

سیف فرغانی:

بلبل از باغ چو بیرون نرود، گل بیند　　　زاغ بر مزبله گردد، چو بود هرجایی
(دیوان ۲، ۱۳۶)

اما این واژه، هنگامی که در شعر عرفانی چون صفتی برای معشوق می‌آید، دارای مفهومی پارادوکسی یا نقیضی است یعنی هم حاضر در همه‌جا و هم غایب از همه کس، و از نظر بدیع، ایهام نام می‌گیرد. محمد دارابی آن را در ارتباط با حق چنین تفسیر می‌کند: سُبحانَ مَن ظَهَرَ فی بُطونِهِ و بَطَنَ فی ظُهورِه. [پاک و منزّه است آن‌که آشکار است در پوشیدگی‌اش و پوشیده است در آشکاری‌اش ـ م] (لطیفهٔ غیبی ۷۳؛ جملهٔ اخیر احتمالاً برگرفته از دعای امام حسن (ع): یا باطناً فی ظُهورِهِ وَ ظاهراً فی بُطونِهِ. ابن‌طاوس، اقبال‌الاعمال، قم، مکتب اعلام الاسلامی، ۱۴۱۴ ه‍. ، ج ۱، ۳۸۲) خرّمشاهی آن را به درستی برابر می‌داند با دو اصطلاح انگلیسی Omnipresent و Ubiquitous = همه‌جا حاضر. (حافظ‌نامه ۲، ۱۲۵۳) بدیهی است که شاهد یا زیباروی «هرجایی» به معنی معروفْ رخساره به همه کس نشان می‌دهد، اما در اینجا، با آن‌که شاهد بر همگان و مشهود آنان است روی به کس نمی‌نماید. این تعبیر، از آغاز غزل عرفانی به بعد، فراوان آمده است؛ سنایی:

از تو هرجایی ننالم، تا تو هرجایی شدی
نیست جای ناله از معشوق هرجایی مرا
(دیوان ۷۹۸)

هم او معنای «هرجایی» را بدون لفظ نیز بیان کرده است:

پس نادره کرداری، وین نادره‌ای بس　　　کانِ همه‌ای و همه جویان که: کرایی
(همان ۱۰۲۰)

عماد فقیه:

آه از این دل که گذشت از سر جان　　　هرکجا شاهد هرجایی یافت
(دیوان ۷۵)

«نکته»ای که حافظ می‌گوید همین پارادوکس یا شطحیّهٔ بزرگ عرفانی است که عرفا بارها به‌طرق مختلف بازگفته‌اند. عراقی از تغییر مکان دادن مداوم یار برای شناخته نشدن سخن می‌گوید:

هر زمان جایی دگر سازی مُقام　　　تا نیابد کس نشان و بوی تو
هر نفس جایی دگر پَی گم کنی　　　تا عراقی ره نیابد سوی تو
(کلیات ۲۶۴)

ترا چگونه توان یافت؟ در تو خود که رسد؟

که هر نفس به دگر منزل و دگر جایی

(همان ۲۹۹)

سخنی شبیه به بیت حافظ:

جز تو اندر نظرم هیچ کسی می‌ناید   وین عجب‌تر که تو خود روی به کس ننمایی

(همان ۲۹۴)

حجاب «او» جز خود او نیست:

حجاب روی تو، هم روی تست در همه‌حال

نهانی از همه عالم ز بس که پیدایی

(۲۹۹)

سلمان هم:

تو کجایی که منت هیچ نمی‌بینم باز   باز هرجا که نظر می‌کنمت آنجایی؟

(دیوان ۳۰۴)

۷. به گمانم به دو گونه می توان خواند: الف. شمشاد، خرامان کن، که شمشاد مفعول فعل «خرامان کردن» است و «ان» پسوند صفت فاعلی. ب. شمشادخرامان کن، به صورت ترکیب، که «ان» پسوند نسبت خواهد بود، مثل گلریزان، حنابندان، ختنه‌سوران و آشتی‌کنان. (در ۴۸۶/۳ نیز آمده است: شمشاد خرامان کن، واهنگ گلستان کن...)

۹. سعدی بارها نظیر این مضمون را دارد، چون:

گر بنوازی به لطف، ور بگدازی به قهر

حکم تو بر من روان، زجر تو بر من رواست

(غ ۴۷)

گر دوست بنده را بکشد یا بپرورد   تسلیم از آنِ بنده و فرمان از آنِ اوست

(غ ۱۰۱)

۱۰. در ضمن بحث مفصل دربارهٔ رند و رندی، در این باره نیز به قدر ضرورت سخن رفته است. (نک. ج ۱، زیر عنوان «زدیم بر صف رندان»، ۲۸۹ـ۲۹۰، ۲۹۸ و غیره.)

۱۱. دایرهٔ مینا: فلک گِردگَردان و آبگینه گون (نک. «دایرهٔ مینایی» در: ح ۱۳۴/۶.)

حل کردن: ایهام: الف. پاسخ درست دادن به مشکل و گشودن و رفع کردن آن؛ ب.

حل کردن چیزی یا محلول ساختن از آن با مایعی در درون ظرفی چون بادیه یا ساغر (در اینجا در پیالهٔ باده)

در مورد تصویر در این بیت، گفتنی است که اولاً آب، خون و مَی هرسه با هم درمی‌آمیزند و در ذهن به هم مرتبط می‌شوند. ثانیاً تناظر و تقابلی هست میان جام شراب (دایرهٔ کوچک) و فلک (دایرهٔ بزرگ) همچنان‌که قدح باده در دست پیر مغان نمودگاری است از گنبد مینا و با آن دارای تناظر است:

گفتم: این جام جهان‌بین به تو کی داد حکیم؟
گفت: آن روز که این گنبد مینا می‌کرد

(نک. ح غ ۱۳۶، به‌ویژه ب ۵.)

۱۲. شد = رفت

شادی: ایهام دارد به یکی از نامهای نوعیِ غلامان که اربابان بر روی آنان می‌گذاردند (به قرینهٔ «مبارک») نامهایی چون نسیم، اَیبک، سمک، کافور و... چنان‌که امیرحسن دهلوی در ضمن شرح تنگدستی خود می‌گوید که غلامانش را هم به گرو گذارده، و از شادی در کنار دو نام دیگر غلامان یعنی ملیح و زیرکا یاد می‌کند:

کس نیست تا که کوزهٔ آبی دهد مرا　　　شادی گرو، ملیح گرو، زیرکا گرو

(دیوان ۳۲۷)

همچنین شنیده‌ام که در برخی جاها «شادی» به معنی دامادی به کار می‌رفته ولی در هیچ منبعی نیافته‌ام. اگر چنین معنایی وجود داشته باشد شاید بتوان گفت ایهامی ثانوی هم به قرینهٔ «وصل» دارد، اگرچه در صورت وجود هم تازه باید دید آیا در زمان و محیط حافظ هم رواج داشته است یا نه، و آنگاه وجود این ایهام را محتمل دانست.

مبارک: این هم دارای ایهام به نام غلام (به قرینهٔ «شادی») است. خواجه پیشتر هم چنین ایهامی را در بیت زیر به قرینهٔ «حلقه‌به‌گوش» به کار برده بود:

تا شدم حلقه‌به‌گوشِ درِ میخانهٔ عشق　　　هردم آید غمی از نو به مبارکبادم

وصل: قزوینی، سایه، عیوضی و خلاصه اکثریت چاپها همین را دارند، ولی نیساری بر اساس قدیمترین نسخه (حیدرآباد ۸۱۸) دارد: صبح.

* * *

غزل در چاپها معمولاً در حول و حوش ۱۲ بیت است، ولی عجب از نائینی ـ نذیر احمد است که ۵ بیت بیشتر ندارد.

شعر با حدیث تنهایی آغاز می‌شود و چند بیت بر همین هنجار ادامه می‌یابد. «پادشه خوبان» می‌تواند ذهن خواننده را به سمت وجود اجمل و اکمل هدایت کند اما بارزترین قرینه بر این‌که شاعر قصد عارفانه‌سرایی دارد در پارادوکس معروف عرفانی یعنی «شاهد هرجایی» است، با وجود طنزی که در صورت ظاهر دارد. از دیگر مضامین شعر به گمان من هیچ‌کدام در آن حدود نیست که شاخصی قطعی بر عارفانگی شعر و متمایزکنندهٔ آن از مطلق عشق به شمار آید، حتی آن تسلیم کاملی که شاعر برای خود قایل شده است (ب ۹). آنچه شاید در ساختار شعر قدری غریبی می‌کند بیت ۲ است که به گونه‌ای ناگهانی به زیبایی و شکوفایی اینجهانی ناظر است، و این نگارنده آن را از طریق التفات از مخاطبی به مخاطب دیگر (که امری معمول و معتاد در شعر گذشته است) توجیه کرد. سرانجامِ شعر هم ظاهراً احساس گشایشی است که برای شاعر، پس از آن همه ابیات در شرح تنهایی شاعر و دوری او از محبوب و حتی «رخساره به کس ننمودنِ» او دست داده است، که از جهت واقع شدن در آخر شعر و با توجه به سیر زمانیِ احوالِ موصوف نمی‌توان آن را حمل بر تناقض کرد. همچنین، اگر به یاد داشته باشید، از آغاز این دفتر بنا را بر عدم تردید در نفس تجارب یا احوالی که شاعر به خود نسبت می‌دهد گذارده و همواره به آن پای‌بند بوده‌ام، و در این مورد هم بدان سان.

۱ ای دل، گر از آن چاه زَنخدان به‌در آیی
هر جا که روی، زود پشیمان به‌در آیی

۲ هش دار، که گر وسوسهٔ نفس کنی گوش
آدم‌صفت از روضهٔ رضوان به‌در آیی

۳ شاید که به آبی فلکت دست نگیرد
گر تشنه‌لب از چشمهٔ حیوان به‌در آیی

۴ جان می‌دهم از حسرت دیدار تو چون صبح
باشد که چو خورشید درخشان به‌در آیی

۵ تا کَی چو صبا بر تو گمارم دمِ همّت
کز غنچه چو گل خرّم و خندان به‌در آیی؟

۶ در تیره شب هَجر تو جانم به لب آمد
وقت است که همچون مه تابان به‌در آیی

۷ بر خاک درت بسته‌ام از دیده دو صد جوی
تا بو که تو چون سرو خرامان به‌در آیی

۸ حافظ، مکن اندیشه، که آن یوسُف مهروی
باز آید و از کلبهٔ اَحزان به‌در آیی

۱. چاه زنخدان: ظاهراً شاعر در اینجا آن را چون جایی امن و دلپذیر تصور کرده، اگرچه در جای خود دربارهٔ آن گفته شد که چیزی است دارای خصلتی دوگانه از لذّات و تنعّمات و خوفها و خطرات. (نک. ح ۲/۶ و: ح ۱۰۷/۸.)
۲. فَاَزَلَّهُمَا الشیطانُ عَنها فَاَخرَجَهُما مِمّا کانا فیهِ... الآیة (بقرة ۳۶) (شیطان آن‌دو را از آن [بهشت] فرولغزاند و از جایی که بودند برون راند.)
نفس: قزوینی: عقل، که در اینجا مناسبتی ندارد، هرچند که عقل در جای خود دارای جنبه‌ها یا ساحتهایی شیطانی نیز شمرده شده است. تمامی نسخ قدیمتر از خلخالی نیز «نفس» دارند، و لذا جای تردیدی در صحت آن نیست. نیساری هم همین را برگزیده، و سایه نیز در این مورد زیر بار ضبط قزوینی نرفته است.

۳. شاید: فعل تام است، و نه قید شک و ظن = شایسته است.

به آبی دست کسی را گرفتن: کمترین لطف و مدد را در حقّ او کردن، همچنان‌که امروز هم گفته می‌شود: فلان حتی آب به دست کسی نمی‌دهد.

ت: شناسهٔ اضافیِ مقدّم آمده، متعلق به «دست» (= دستت)

۴. به نظر می‌رسد «صبح» را به معنی پگاه یا سحر آورده باشد، و نه به معنای هنگام دمیدن آفتاب، چون این سحر است که جان می‌دهد تا خورشید بدمد و روز فرارسد، و یا شمع سحرگاهی که در قدم صبح می‌میرد:

تو همچو صبحی و من شمع خلوت سحرم　　　تبسّمی کن و جان بین که چون همی‌سپرم

۵. دَمِ همت: گل با دم همتِ (= دعای، نفس صدقِ) صبا شکفته می‌شود. گاهی هم نفس شاعر بدل از آن می‌شود تا گلِ حسن و جمال یار بشکفد:

گلبن حسنت نه خود شد دلفروز　　　ما دم همّت بر او بگماشتیم

که در بیت متن نیز چنین است. در یک مورد هم «دم و همّت» آمده است:

برسان بندگی دختر رَز، گو: به‌درآی　　　که دم و همّت ما کرد ز بند آزادت

(دربارهٔ «همت» نک. ح ۱۲/۱۲.)

تا کی: قزوینی، سایه و نیساری: چندان (که بیت با آن دیگر لحن سؤالی ندارد.) اما دو نسخهٔ اقدم (ایاصوفیه ۸۱۳، اصغر مهدوی ۸۲۱) دارند: تا کی. جناب نیساری، به‌رغم ذکر این امر، و شاید تحت تأثیر قزوینی، از ضبط قدیمتر درگذشته‌اند؛ چرا؟ آیا «تا کی» و سؤالی بودن بیت اشکالی دارد؟ شاعر می‌پرسد: تا به کی و چه مایه باید به دعا متوسل شوم تا تو (معشوق) روی به من بنمایی؟ به نظر من حق با خانلری است، زیرا دست کم از ضوابط تصحیح متن عدول نکرده است.

۶. طلوع ماه: (آشکار شدن چهرهٔ ماه‌گونهٔ یار) در حکم پایان یافتن هجران عاشق است، که چند بار در حافظ آمده است، مثل:

ستارهٔ شب هجران نمی‌فشاند نور　　　به بام قصر برآی و چراغ مَه برکُن

دیدم به خواب دوش که ماهی برآمدی　　　کز عکس روی او شب هجران سرآمدی

۷. در مورد مضمون روییدن سرو قامت یار بر لب جویبار اشک شاعر، نک. ح ۱۱۶/۵.

بر خاک درت: قزوینی و سایه: بر رهگذرت؛ نیساری، مثل خانلری، جانب قدیمترین نسخ را گرفته است. نیز «خاک» تناسبی بیشتر با سرو و آب (اشک) دارد.

۸. یوسف گم‌گشته بازآید به کنعان، غم مخور

کلبهٔ احزان شود روزی گلستان، غم مخور

(در مورد عناصر بیت و نیز همانندهای آن از دیگران، نک. ح ۲۵۰/۱.)

اندیشه کردن: اینجا غم خوردن، دغدغه و نگرانی داشتن

* * *

در مجموعْ غزلی است یکدست و دارای وحدت. نقش همیشگی ردیف در این امر کاملاً محسوس است، به نحوی که تمامی ابیات را بر محور صحبت شاعر با محبوب (یا با دل خود دربارهٔ محبوب) و ابراز عشق، امید و انتظار شاعر و توصیفهای او از زیبایی دلدار متمرکز کرده. در عین حال، مخاطب شاعر در شعرْ متغیر است، به ترتیب: دل شاعر، معشوق، و در آخر خود شاعر. خطاب در آغاز به دل است، اگرچه آن هم در مآل به خود معشوق بازمی‌گردد. به گمان من، روضهٔ رضوان (ب ۲) و چشمهٔ حیوان (ب ۳) هردو مرتبط با «چاه زنخدان» و در حقیقت وصفی از آن‌اند، و مقصود از هرسهٔ اینها لذّات، تنعّمات و تمتّعات معنوی از این عنصر جمالی است. و اما از بیت ۴ مخاطب، با استفاده از آنچه در بدیع «التفات» می‌خوانیم، عوض می‌شود و به جای آن‌که دل شاعر میانجی او و معشوق باشد خود وی مخاطب قرار می‌گیرد، و همین روال تا بیت آخر یا تخلّص، که شاعر در آن از مخاطب به متکلم روی می‌کند، تداوم می‌یابد.

مطلب دیگر تفاوت معنای قافیه در برخی ابیات نسبت به برخی دیگر برحسب ساختار معنایی غزل است، بدین‌سان که «به‌درآمدن» در ابیات ۱ تا ۳ به معنی مطلق بیرون آمدن یا خارج شدن است، اما در بیت ۴ در خصوص خورشید، دمیدن و طلوع کردن خواسته شده. در بیت ۵ در مورد گل یعنی باز شدن و شکفتن. در بیت ۶ در باب ماه، مثل خورشید، معنای طلوع کردن و برآمدن دارد. در بیت ۷ در مورد سرو، روییدن لحاظ گردیده، و سرانجام در بیت آخرْ بازگشت به معنی سه بیت نخست یعنی معنی مطلق و معروف بیرون آمدن شده است.

۱ مَی خواه و گل‌افشان کن، از دهر چه می‌جویی؟
این گفت سحرگه گل، بلبل، تو چه می‌گویی؟

۲ مَسند به گلستان بر، تا شاهد و ساقی را
لب گیری و رخ بوسی، مَی نوشی و گل بویی

۳ شمشاد خرامان کن، واهنگ گلستان کن
تا سرو بیاموزد، از قدّ تو دلجویی

۴ تا غنچهٔ خندانت، دولت به که خواهد داد
ای شاخ گل رعنا، از بهر که می‌رویی؟

۵ چون شمع نکورویی، بر رهگذر باد است
طرْف هنری بربند، از شمع نکورویی

۶ امروز که بازارت، پرجوش خریدار است
دریاب و بنه گنجی، از مایهٔ نیکویی

۷ آن طرّه که هر جعدش، صد نافهٔ چین دارد
خوش بودی اگر بودی، بوییش ز خوشخویی

۸ هر مرغ به دستانی، در گلشن شاه آید
بلبل به نواسازی، حافظ به دعاگویی

۱. گل سرخ به رنگ مَی است و جام آن به شکل ساغر یا قدح. پس مَی را برای بیننده تداعی و او را به خواستن آن ترغیب می‌کند. همچنین مشاهدهٔ آن می‌تواند برانگیزنده به گل‌افشانی باشد. سخنی که گل می‌گوید از همین روی است. بلبل هم معمولاً حرفی بجز حدیث گل و مَی ندارد و پاسخش به پرسش شاعر چیزی جز تأیید گفتهٔ گل نخواهد بود؛ مگر جز این است که بلبل «در حلقهٔ گل و مُل» آواز «هاتِ الصّبوح» (بیاور مَی صبحگاهی را) سر می‌دهد؟ (۵/۴) و مگر نه وقتی «جام بادهٔ صاف» را به دست گل سرخ می‌بیند «به صد هزار زبان» به بیان «اوصاف» او برمی‌خیزد؟ (۴۵/۱)

۲. لب گرفتن: (مصدر مرکّب) لب کسی را بین لبها گرفتن، بوسیدن لب: مسند به گلستان بر... الخ (معین) گفتنی است که دهخدا اصلاً این ترکیب یا اصطلاح را ضبط

نکرده، و در معین هم یگانه شاهد آن همین بیت خواجه است. از همین روی می‌توان احتمال داد که نادر یا باری کم‌استعمال بوده باشد، به خلاف زبان محاورهٔ عصر ما که به منزلهٔ اصطلاحی زبانی فراوان به کار می‌رود. این نگارنده تا کنون آن را در متون ادب نیافته است، و امیدوار است که اهل فن، چنانچه شواهدی دیگر از آن در اختیار دارند، با ارائهٔ آن به او یا به روشن شدن امر یاری رسانند.

در مورد ساخت یا نحو بیت، «لب گرفتن و رخ بوسیدن» را، هم می‌توان لفّ و نشر مرتّب گرفت یعنی به ترتیبْ لب شاهد و رخ ساقی، و هم می‌توان لب و رخ شاهد و ساقی را بدون تفاوت نهادن میان این‌دو اراده کرد. در مصراع دوم هم به همین صورت، یعنی هم می‌شود «می» را به لب و «گل» را به رخ ربط داد، و «مَی‌نوشی» را نیز، هم مشمول بادهٔ ساقی و هم بادهٔ لب شاهد دانست (همچنان‌که باده فراوان به لب نسبت داده شده) اما «گل بوییدن» الزاماً فقط به رخ بازمی‌گردد، خواه رخ شاهد و خواه آنِ ساقی. قطعاً توجه داریم که «را» (علامت تعلّق) در اینجا برای شاهد و ساقی، هردو، آمده و لذا تمامی عناصر مصراع دوم را باید به هر نحو ممکن به این‌دو مرتبط ساخت.

۳. شمشاد خرامان کردن: پیشتر احتمال دادم که بتوان به صورت ترکیب یعنی «شمشادخرامان» نیز خواند. (نک. ح ۴۸۴/۷.)

۴. غنچه: استعاره از لبها

دولت: در مورد لب، کنایه از بوسه دادن

شاخ گل رعنا: استعاره از معشوق دلارا

گل رعنا: به گل دورو یا دورنگ نیز موسوم است، و گاه منافق، ولی در اینجا به نظر نمی‌رسد جز زیبایی و دلارایی از آن خواسته شده باشد. (نک. ح ۱۲۴/۳.)

۵. شمع در رهگذر باد: استعاره یا کنایه از زوال محتوم؛ بنا بر این پیداست مراد زیبایی انسانی و اینجهانی است.

طرف هنری بربستن: آمیزه‌ای است از «طرف بربستن» (=سود و بهره گرفتن؛ نک. «طرف بستن» در: ح ۱۲/۶.) و «هنری» کردن (= تحرک یا لیاقتی به خرج دادن؛ نک. ح ۷/۶.) بنا بر این، معنی عبارت بر روی هم می‌شود: هنری یا حرکتی و لیاقتی از خود نشان بده و بهره‌ای بگیر.

در بیت، از نظر بدیعی دو صنعت لفظی هست: یکی ردّ الصّدر علی العجُز (در مورد «شمع نکورویی») و دیگر ارصاد، یعنی آوردن لفظی در درج بیت که بتوان قافیه

را با آن حدس زد (که مراد «نکورویی» در لخت اول است.)

۶. جوش: مجازاً بسیاری و فراوانی؛ مولانا، دربارهٔ عفو الهی:

پیش جوش عفو بی‌حدّ تو شاه　　　توبه کردن از گناه آمد گناه

(کلیات ۵،۱۵۷)

جوش خریدار: بر مبنای همان معنای «جوش» به معنی ازدحام یا به اصطلاح غلغله یا هجوم خریداران، که اصطلاحی است عامیانه به‌ویژه میان اهل کسب؛ کلیم کاشانی:

از کمیِ مشتری، جنس سخن خوار نیست

تحفه گران‌قیمت است، جوش خریدار نیست

(دیوان ۱۲۷)

صائب، که بارها آن را دارد، چون:

ز پرکاری نظر می‌پوشد از عشّاق سودایی

دکانداریست در جوش خریداران دکان بستن

نیکویی: رفتار و کردار نیک

می‌گوید: امروز که اقبال به تو بسیار است فرصت را برای نیکی و مکرمت، که ارزشمندترین ذخیرهٔ انسانی است، مغتنم شمار، چنان‌که فردوسی نیز می‌فرماید: که کردار ماند ز ما یادگار.

۷. چین: ایهام سنتی میان کشور چین و حلقه و شکن زلف (به قرینهٔ «جعد»)

بوی: بهره و نصیب (برهان، آنندراج، نفیسی) بویی، با «ی» وحدت افادهٔ معنای کمترین بهره و نصیب می‌کند، که همراه با فعلهایی چون بودن، بردن یا شنیدن به کار می‌رود. با «بودن» در بیت متن آمده. با «بردن»:

از دل غم ایام همه بستردم　　　وز وصل نگار خویش بویی بردم

(نقل از راحة‌الارواح ۲۲۰)

با «شنیدن» از خواجه:

پشمینه‌پوش تندخو، از عشق نشنیده‌ست بو　　　از مستی‌اش رمزی بگو، تا ترک هشیاری کند

اِسناد بویی از خوشخویی به طرّه، به طریق مجاز است یعنی صاحب طرّه (معشوق).

حافظ دربارهٔ ضرورت حسن خلق در خوبرویان، ابیات متعدد دارد، مثل:

حسن خلقی ز خدا می‌طلبم حسن ترا　　　تا دگر خاطر ما از تو پریشان نشود

به رخ چو مهر فلک بی‌نظیر آفاق است به دل، دریغ، که یک ذرّه مهربان بودی

دارد: قزوینی، سایه و نیساری: ارزد؛ شگفتی من بیش از همه از جناب نیساری است، که در ثبت نسخ آورده‌اند که سه نسخه که به ترتیبْ اقدم نسخ موجودند (احمد کوپرولو ۸۱۱، ایاصوفیه ۸۱۳، حیدرآباد ۸۱۸) دارند: دارد. آخر به چه دلیل و با کدام منطق «ارزد» را از نسخ بعدی ترجیح داده‌اند؟ در اینجا اصلاً ارزیدن ملاک نیست بلکه داشتن صد نافهٔ چینی، و در مقابل آن، نداشتن بویی از خلق خوش مهم است. این هم نمونه‌ای از حافظ دلبخواهی به مذاق من و شما.

۸. دستانی: ایهام: الف. ترانه‌ای یا نغمه‌ای؛ ب. طریقی یا تمهیدی (نک. «دستان» در: ح ۳۵۵/۳.)

دعاگویی: قزوینی و سایه: غزل‌گویی؛ نیساری مثل خانلری؛ ثبت ایشان از نسخ نشان می‌دهد که تمامی نسخ قبل از خلخالی ۸۲۷ «دعاگویی» دارند. شاید روحیهٔ کاتبان بعدی بیشتر با غزل سازگار بوده تا دعا، اما نادیده گرفتن ضبط موجّه چندین نسخهٔ اقدمْ حکایت از همان عادتی دارد که در ذیل ۷ هم دیدیم، و تا کنون به‌قدری نمونه از آن داده‌ام که به‌راستی خسته شده‌ام، اگرچه اکنون که شرح غزلها پایان یافته است می‌توانم نفسی به راحتی بکشم. باری، در موضع مدح مگر «دعاگویی» (که حافظ بارها دارد) چیز غریبی است؟ حضرات شاید فکر می‌کنند که چون «گلشن» در بیت آمده «دعاگویی» نشانهٔ کج‌ذوقی است، و البته حافظ هم نباید از ذوق و ذائقهٔ ما تخطّی کند.

❊ ❊ ❊

غزلی ناب و عاری از هرگونه محتوایی بجز تغزّل، از جمله تصوف و عرفان به مفهوم معروف، و از این لحاظ تا اندازه‌ای ماننده به غزلهای نخستینهٔ پیش از روایی عرفان در آن؛ این شعر نیز برای خود نمونه‌ای است از ترغیب به بهره‌گیری از لذّات و زیباییهای اینجا و اکنون و خوار نشمردن آنچه در این جهان ارزانی فرزند آدم شده است (به خلاف آنچه عده‌ای از متصوفه به عادت مألوف تلقین کرده‌اند.) این چیزی است که خود شعر گواهی می‌دهد؛ نیت شاعر اگر جز این باشد با خود او. از من برنمی‌آید که به هر ضرب و زوری بگویم «منظور از فلان و بهمان چیز جمال الهی است و...» آیا به‌راستی از این واضحتر می‌توان از گذران بودن دور خوبی (زیبایی) و ضرورت برخورداری از آن حرف زد؟:

گوشوار زر و لعل ارچه گران دارد گوش   دور خوبی گذران است، نـصیحت بشـنو

به گمانم اگر جز این دربارهٔ حافظ بیندیشیم، او را با شاه نعمت‌الله و قاسم انوار و همانندان ایشان یکسان شمرده‌ایم، و این همان قدر جفا به اوست که مثلاً نفی جوهرهٔ نیرومند عرفان در اشعار او. آری، او، در عین این همه انگیزش به بـهره بـرگرفتن از هرگونه زیبایی، این اصل اصیل را هرگز از یاد نمی‌برد که زیبایی و نـیکی دو فـرزند همزاد حقیقت و دو بال پرواز برای آدمی است. نیکویی (ب ۶) و خوشخویی (ب ۷) از همین مقوله‌اند، و این فرق فارق این طراز از غزل با تغزّلات یاد شده از عصر قصاید مدحی است.

آنچه دربارهٔ شعر بس چشمگیر است موسیقی آن از جهات گوناگون است. گذشته از وزن دل‌انگیز چهارپاره‌ای از زحاف هزج، نحوهٔ برشها و تقارنها (چون ب ۲) گـاه سجعها و قوافی داخلی (مثل ب ۳) واج‌آرایی‌ها و هجاآرایی‌ها (مانند ب ۷) بر روی هم از غزلْ مجموعه‌ای بی‌اندازه مترنّم و طربناک ساخته که اگر قرار بر ذکر جزء بـه جزءِ آن باشد سخن به درازا خواهد کشید. همین غنای مـوسیقی است کـه بـیشترین تأثیر را در انگیزش پیشگفته دارد.

غزلهای افزونی طبع قزوینی

خوانندگان این دفتر می‌دانند که این نگارنده در ضمن شرح غزلها کوشیده است تا در ضمن ذکر هرگونه تفاوتِ درخور توجه در ضبط قزوینی نسبت به آنِ خانلری، در هر مورد جزئی یا کلّی که اختلاف معنایی میان قزوینی با خانلری پدید آمده است به دقت توضیح دهد، به گونه‌ای که دفتر حاضر برای دارندگان و علاقه‌مندان متن مصحَّح علامهٔ فقید نیز قابل استفاده باشد. گفتنی است که در طبع قزوینی ۱۲ غزل افزون بر خانلری هست که خانلری آنها را جزو اشعار الحاقی آورده، اگرچه این غزلها، بجز دوسه‌تا، سست و کم‌مایه و دون شأن شاعرِ خواجه‌اند و بسیاری از حافظ‌پژوهان در انتساب تمامی یا دست کم بعضی از آنها به حافظ تردید کرده‌اند، لیکن من اکنون در تعقیب همان هدفْ این ۱۲ غزل را هم بر حسب شمارهٔ هرکدام در طبع قزوینی در اینجا می‌آورم و در حدّ ضروری دربارهٔ هریک توضیح خواهم داد. البته برای پرهیز از افزونی زیاده از اندازهٔ این صفحات از بازگویی هرآنچه پیش از این در جایی توضیح شده خودداری و تنها به ذکر موارد تازه و توضیح نشده و یا آنچه به هر نحوی بتواند مکمّلی برای توضیحات پیشین باشد بسنده خواهم کرد. کوتاه بودن توضیحات در این بخش در قیاس با شرح غزلهای قبلی از همین رهگذر است، و نه مثلاً آسان‌گیری یا تردیدهای یاد شده در تعلق آنها به خواجه و یا حتی فروتر بودن سطح اغلب آنها نسبت به دیگر اشعار او.

۱ خواب آن نرگس فتّان تو بی‌چیزی نیست
تـاب آن زلف پـریشان تـو بـی‌چیزی نـیست

۲ از لبت شیر روان بـود کـه مـن مـی‌گفتم:
ایـن شکـر گِـرد نـمکدان تـو بـی‌چیزی نـیست

۳ جان‌درازی تـو بـادا، کـه یـقین مـی‌دانـم
در کـمان، نـاوک مـژگان تـو بـی‌چیزی نـیست

۴ مـبتلایی بـه غـم مـحنت و انـدوه فِـراق
ای دل، ایـن نـاله و افـغان تـو بـی‌چیزی نـیست

۵ دوش باد از سر کویش به گلستان بگذشت
ای گل، این چـاک گـریبان تـو بـی‌چیزی نـیست

۶ درد عشق، ار چه دل از خلق نهان می‌دارد
حـافظ، ایـن دیـدهٔ گـریان تـو بـی‌چیزی نـیست

۱. فَتّان: صیغهٔ مبالغه در فتنه، از مصدر «فَتْن» = سوزاندن و آزمودن به آتش؛ فَتّان = شیطان (لسان‌العرب) زرگر [از جهت آزمـایش زر در بـوتهٔ آتش ـ م] و دزد و شـیطان (منتهی‌الارب) سخت فتنه‌جو، شورانگیز، سخت زیبا و دلفریب که به زیبایی، مردم را مفتون سازد، آشوبگر. (دهخدا) در بیت، همین معنی برای چشمِ (نـرگسِ) مـعشوق اراده شده است.

بی‌چیزی نیست: بی‌غرضی نیست، چیزی در سر دارد. گاه برابر بـا کـاسه‌ای زیـر نیمکاسه یا ریگی به کفش داشتن است. حالت خوابناک یا خُمار یا مخمور و مست در چشم یار ابهام و گمان در بیننده پدید می‌آورد و محتمل اضدادی چون مهر یا کین و لطف یا قهر است. از همین روی در اشعار عرفانی، به مضامین بسیاری بر حول این حالت چشم بازمی‌خوریم که شاعر نمی‌داند آن را چگونه باید تعبیر کند، و آیا مثلاً از مقولهٔ تجلی محبوب به صفت جلال است یا جمال. (در مورد این دو صفت، نک. ح ۶۲/۲.) در هر حال، عبارت مذکور، مفید آن است که شاعر به اجمال و کلیت در چشم یارْ چیزی غیرعادی و گمان‌انگیز تشخیص داده اما به دقت و وضـوح از آن آگـاهی

ندارد و سر در نمی‌آورد. زلف هم اساساً خیال‌آفرین و ابهام‌انگیز و مجمعی از مشکلات است، چنان‌که در اشعار فراوان دیده‌ایم.

۲. شکر بر گِرد نمکدان: نمکدان بیانگر ملاحت و اینجا استعاره از دهان ملیح معشوقی است که خردسال توصیف شده (همچنان‌که بارها در اشعار خواجه، محبوب طفل و اندکسال مبنای مضمون قرار گرفته است.) شکر پیداست شیرینی است، و بر روی‌هم شیرینی و نمکینی، هردو، در مورد دهان لحاظ شده. در بیت از سویی تناسب میان شیر و شکر هست، ضمن این‌که «شیرین» خود منسوب به «شیر» است، و از سوی دیگر تضاد میان شکر و نمک، و همین ترکیب نامتعارف این‌دو با همدیگر است که سبب می‌شود تا شاعر آن را غریب و خلاف‌آمدِ عادت بینگارد و آن را تعبیر به امری نامعلوم کند.

۳. جان‌درازی: عمردرازی، طول عمر (دهخدا) نظامی:

از پی جان‌درازی شه شرق　　　کردم آفاق را به شادی غرق
(هفت پیکر ۳۳۹)

سلمان:

قد بلند تو ازبهر جان‌درازی خویش　　　بسی چو سرو سهی کرد بندگان آزاد
(دیوان ۱۳۴)

وزبهر جان‌درازی تو ساکنان خاک　　　بگشاده دستها همه چون سرو و چون چنار
(همان ۵۲۵)

«درازی» در این ترکیب، ایهامی به بلندی مژگان یار دارد.

شاعر می‌گوید: این‌که تو تیر مژگان را در کمان ابروان نهاده‌ای خالی از قصدی (کشتن من) نیست. حال اگرچه من با این تیر کشته خواهم شد، ولی باکی نیست، بقای عمر تو باد.

۵. شاعر به گل می‌گوید: بادی از کوی دلدار من وزیده و نشانهٔ آن چاک گریبان توست (به دلیل تأثیر باد بهاری در شکفتن گل، که در اینجا به چاک شدن گریبان گل سرخ تعبیر شده است.) تعبیر مذکور را در برخی دیگر از ابیات خواجه هم دیده‌ایم، چون:

چو گل هردم به بویت جامه در تن　　　کنم چاک از گریبان تا به دامن

۶. شاعر به خود می‌گوید: با آن‌که دل می‌کوشد تا غم عشق را از دیگران پنهان بدارد، اشک تو خود بیانگر چیزی است، یا به عبارت دیگر درد عشق را لو می‌دهد.

۹۲

۱ میر من، خوش می‌روی، کاندر سر و پا میرمت
خوش خرامان شو، که پیش قدّ رعنا میرمت

۲ گفته بودی: کی بمیری پیش من؟ تعجیل چیست؟
خوش تقاضا می‌کنی، پیش تقاضا میرمت

۳ عاشق و مخمور و مهجورم، بت ساقی کجاست؟
گو که: بخْرامد، که پیش سروِ بالا میرمت

۴ آن‌که عمری شد که تا بیمارم از سودای او
گو: نگاهی کن که پیش چشم شهلا میرمت

۵ گفته‌ای: لعل لبم هم درد بخشد، هم دوا
گاه پیش درد و گه پیش مداوا میرمت

۶ خوش خرامان می‌روی ـ چشم بد از روی تو دور ـ
دارم اندر سر خیال آن که در پا میرمت

۷ گرچه جای حافظ اندر خلوت وصل تو نیست
ای همه جای تو خوش، پیش همه‌جا میرمت

۱. پیش چیزی یا کسی مردن: ایهام: الف. در برابر آن چیز یا آن‌کس جان دادن؛ ب. پیشمرگ آن یا او شدن؛ خود خواجه (که چند بار نظایر آن را دارد):

مزن بر دل ز نوک غمزه تیرم — که پیش چشم بیمارت بمیرم

(نک. ح ۳۲۴/۱.) شگفتا که تنها با تفاوت در مضافٌ‌الیه در ۶ بیت غزل تکرار می‌شود. بنا بر این، همهٔ موارد را به همین سیاق می‌توان معنی کرد. همچنین «ت» در ردیف تمام ابیات، شناسهٔ اضافیِ مؤخّر است (سر و پایت، بالایت و...)

۳. بخرامد که... میرمت: ناگفته پیداست که از نظر دستوری غلط است. از طریق چیزی چون التفات از غایب به حاضر هم نمی‌توان آن را توجیه کرد. خانلری و سایه ضبط صحیح دارند: گو خرامان شو که... در بیتهای قبل و بعدْ خطایی از این لحاظ وجود ندارد. از علامهٔ فقید، با آن دقّت زبانزد، ضبطی بدین‌گونه بعید می‌نماید، خاصّه که توضیحی هم دربارهٔ آن نداده‌اند.

۴. شهلا: (در عربی: شهلاء، افعل وصفی مؤنث) = نوعی نرگس که در وسط آن

حلقه‌ای زردرنگ دیده می‌شود. (نک. «نرگس» در: ح ۱۷/۳.) زن میش‌چشم، زنی که چشمش سیاه مایل به کبود و زیبا باشد. در فارسی توجهی به تأنیث آن ندارند. (معین) میشی؛ رنگی از رنگهای چشم؛ چشم شهلا، نرگس شهلا، رنگی میان سیاهی و کبودی (دهخدا، یادداشت مؤلف) تعاریف فرهنگها خالی از اختلاف نیست، مثلاً در سرمهٔ سلیمانی و برهان سیاهِ مایل به سرخی ذکر شده و در تحفةالاحباب فقط سیاه‌فام. شاعر می‌خواسته میان معنای سیاهیِ موجود در «سودا» و «شهلا» ایهام برقرار کند.

۷. ای همه‌جای تو خوش: در این بیت خواجه هم آمده است:

ای همه شکل تو مطبوع و همه‌جای تو خوش　　　دلم از عشوهٔ یاقوت شکرخای تو خوش

۹۶

۱　درد ما را نیست درمان، الغیاث
　هجر ما را نیست پایان، الغیاث

۲　دین و دل بردند و قصد جان کنند
　الغیاث از جور خوبان، الغیاث

۳　در بهای بوسه‌ای جانی طلب
　می‌کنند این دلستانان، الغیاث

۴　خون ما خوردند این کافردلان
　ای مسلمانان، چه درمان؟ الغیاث

۵　همچو حافظ روز و شب بی‌خویشتن
　گشته‌ام سوزان و گریان، الغیاث

۱. الغیاث: هرآنچه خدای با آن به فریاد کسی رسد. آن‌که در بلایی افتاده است می‌گوید: اَغِثْنِی، یعنی گشایشی به من رسان. (لسان‌العرب) غِیاث: بالکسر، فریادرسی و فریادخواهی، که واو در آن به دلیل کسرهٔ ماقبل به یاء بدل شده است. (منتهی‌الارب) نظامی، از زبان شیرین در تنهایی دلگزای او:

ندارم طاقت تیمار چندین　　　اَغِثْنی یا غِیاثَ المُستغیثین
(خسرو و شیرین ۲۹۴)

۹۷

۱ تویی که بر سر خوبان کشوری چون تاج
سزد اگر همهٔ دلبران دهندت باج

۲ دو چشم شوخ تو برهم‌زده خطا و حبش
به‌چین زلف تو ماچین و هند داده خَراج

۳ بَیاض روی تو روشن چو عارض رخ روز
سواد زلف سیاه تو هست ظلمت داج

۴ دهان شهد تو داده رواج آب خِضِر
لب چو قند تو بُرد از نبات مصر رواج

۵ ازین مرض بحقیقت شِفا نخواهم یافت
که از تو درد دل، ای جان، نمی‌رسد به‌عِلاج

۶ چرا همی شکنی جان من ز سنگدلی؟
دل ضعیف که باشد به نازُکی چو زُجاج؟

۷ لب تو خضر و دهان تو آب حیوان است
قد تو سرو و میانْ موی و بر به هیئت عاج

۸ فُتاد در دل حافظ هوای چون تو شهی
کمینه ذرّهٔ خاکِ درِ تو بودی کاج

۱. باج: مال و اسبابی باشد که پادشاهان بزرگ از پادشاهان زیردست گیرند و همچنین سلاطین از رعایا ستانند. (برهان) = باژ، باز؛ از ریشهٔ bāji پارسی باستان، و آن از ریشهٔ baj اوستایی به معنی بخش کردن و قسمت کردن (معین، حاشیهٔ برهان) حسن‌دوست آن را از ایرانی باستان bāji از ریشهٔ bag (تقسیم کردن، اختصاص دادن) فارسی میانهٔ باز bāz دانسته است. (فرهنگ ریشه‌شناختی) جوالیقی آن را اعجمی و معرّب می‌داند. (المعرّب ۷۳) باژ: رصد و یا خراج و یا گَزیت است که بدهند تا از پادشاه مسلّم برهند؛ فردوسی گفته:

به بیچارگی باژ و ساو گران   پذیرفت با هدیهٔ بیکران

(لغت فرس)

در شاهنامه فراوان، و در بسیاری موارد همراه با «ساو» به همین معنی، آمده است:

اگـر کس نـمانم بـه مـازندران   وگـر بـر نهم بـاژ و سـاو گـران
(۸۲،۲)

سعدی:

چو دشـمن خـر روسـتایی بـرد   ملک باج و ده‌یک چرا می‌خورد؟

(نیز نک. دهخدا، ذیل «باج» و «باژ»، و «خراج» در دفتر حاضر، ح ۱۹۳/۲.)

۲. خطا و حبش: مردم خطا به سپیدی و حبش به سیاهی مشهور بوده‌اند. بنا بر این، دو واژهٔ مذکور به ترتیب چون استعاره‌ای از سپیدی و سیاهی چشم آمده‌اند.

ماچین: کُشن‌شین (دهخدا، یادداشت مـؤلف) نـام مُـلکی یـا شـهری، و «چـین و ماچین» شهرت دارد. در تاریخ بناکتی «چین و مهاچین» است و «مها» لفظ هندی به معنی بزرگ و عظیم. آنندراج. مهاچین در سنسکریت به معنی مملکت چـین؛ نـاظم‌الاطباء. ملکی است در جنوب چین و مشرقیِ هند. غیاث. در ادبیات فارسی ظاهراً از چین مراد ترکستان شرقی است و از ماچین، چین اصلی یا چین بزرگ؛ فردوسی:

چو آگاهی آمد به ماچین و چین   به گـوینده بـر خـوانـدم آفـرین
(دهخدا)

خراج: باج و نیز مالیات (نک. ح ۱۹۳/۲.)

۳. بیاض: نسخهٔ پاکیزه، پاکنویس؛ سواد: = پیش‌نویس، چرکنویس (دربارهٔ هردو واژه، نک. ح ۲۱۶/۸.)

داج: (در عربی: داجّ به تشدید، از مادّهٔ «د ج ج»، در پارسی به تـخفیف) الدُّجّـة = شدّت ظلمت، و لَیلةٌ دَیجوج = تاریک (صحاح) صاحب غیاث صورت مشدّد را معرّب از صورت مخفف، و این‌یک را پارسی می‌دانـد، اگـرچـه مـی‌افـزایـد: نـزد بـعضی، عربی‌الاصل. اما همان اصل عربی صحیح است. داج = تاریکی شب؛ برهان. سـیاهی شب؛ شرفنامهٔ منیری. شب بسیار تاریک، داجی؛ دهار. شب سخت سیاه از تاریکی، به غایت تاریک، ظلمانی، مُظلِم، مُدْلَهِمّ، تاری، تارین (دهخدا)

۴. نبات: اسم پارسی قند است، که آن را فانیذ گویند. انجمن‌آرا. نوعی قند مصفّا، که بعضی اهل هند آن را مصری گویند. غیاث (دهخدا) نبات مصر همچون قند آن معروف بوده؛ خواجه:

کـه نـام قـند مـصری بـرد آنـجا   که شیرینان نـدادنـد انـفعالش؟

(نیز نک. «قند مصری» در: ح ۲۷۴/۸.)

رواج: به سکون و کسر آخر، هردو، می‌توان خواند، اگرچه سکون ارجح است.

۶. زُجاج: شیشه، آبگینه (نک. «زجاجی» در: ح ۲/۲۰.)
۷. عاج: استخوان پشت دابّهٔ دریایی یا آنِ باخه است که از آن دست‌برنجن [= دستبند ـ م] و شانه‌ها سازند، و عامه عاج را دندان فیل گویند. (منتهی‌الارب) پارسی آن: پیلُسته (پیل + اُسته = استخوان) (معین، حاشیهٔ «پیلسته» در برهان) پیلُستگین: صفت منسوب به پیلسته = عاجی، عاج‌گونه، که بیشتر صفت یا مشبّهٌبهِ ساعد سپید واقع می‌شود.

۹۸

۱ اگر به مذهب تو خون عاشق است مُباح
صلاح ما همه آن است کان تراست صلاح

۲ سواد زلف سیاه تو جاعِلُ‌الظُّلُمات
بیاض روی چو ماه تو فالِقُ‌الاِصباح

۳ ز چین زلف کمندت کسی نیافت خلاص
از آن کمانچهٔ ابرو و تیر چشم نَجاح

۴ ز دیده‌ام شده یک چشمه در کنار روان
که آشنا نکند در میان آن ملّاح

۵ لب چو آب حیات تو هست قوّت جان
وجود خاکی ما را ازوست ذکر رَواح

۶ بداد لعل لبت بوسه‌ای به صد زاری
گرفت کام دلم زو به صد هزار اِلحاح

۷ دعای جان تو وِرد زبان مشتاقان
همیشه تا که بود متّصل مَسا و صَباح

۸ صلاح و توبه و تقوی ز ما مجو، حافظ
ز رند و عاشق و مجنون کسی نیافت صلاح

۲. جاعلُ‌الظُّلُمات: پدیدآورندهٔ تاریکیها؛ برگرفته از آیهٔ: الحمدُ لِلّهِ ٱلّذی خَلَقَ ٱلسَّمٰواتِ و ٱلاَرضَ و جَعَلَ ٱلظُّلُماتِ وَ ٱلنّورَ... الآیة (اِنعام ۱) (سپاس خداوند را که

آسمانها و زمین را آفرید و تاریکیها و روشنایی را پدید آورد...) تاریکی از جهت سیاهی زلف است.

فالقُ‌الاِصباح: شکافندهٔ آسمان بامداد؛ برگرفته از آیهٔ: فالِقُ اَلاِصْباحِ و جَعَلَ اَللَّیلَ سَکَناً و اَلشَّمسَ و اَلقَمَرَ حُسْباناً ذلکَ تقدیرُ اَلعزیزِ اَلعَلیم (همان سوره ۹۶) (شکافندهٔ صبح است و شب را برای آرامش و خورشید و ماه را برای شمارش برگمارده است. این تقدیر خداوند پیروز داناست.) شکافندهٔ صبح به لحاظ سپیدی رخ است.

خواجو، در غزلی همروال غزل بالا:

دهد دو دیدهٔ من شرح مجمع‌البحرین　　　کند جمال تو تقریر فالق‌الاصباح

(دیوان ۲۲۶)

شیرین مغربی:

سحرگهی که مؤذّن نه، فالق‌الاصباح　　　صلای زنده‌دلان می‌زند به خوان صلاح

(دیوان ۱۲۲)

۳. کمانچهٔ ابرو: ابرو به آرشهٔ (کمانِ) کمانچه مانند شده. در اشعار حافظ، ابرو هم به کمان کمانچه مانند گردیده (نک. ح ۳۲۶/۶) و هم به کمان کوچک طغرا. (نک. ح ۴۸۲/۴.) گفتنی است که ابرو فقط قابل تشبیه به آرشهٔ کمانچه است، و نه خود این ساز، که شباهتی به کمان یا ابرو ندارد. ضمناً اطلاق نام کمانچه به خود ساز از مقولهٔ مَجاز با ذکر جزء و ارادهٔ کلّ است.

نَجاح: (در عربی مصدر مجرّد، در پارسی اسم مصدر و اسم) = پیروز شدن و برآمدن حاجت و پیروزی (منتهی‌الارب)

۴. آشنا: شنا، شناوری؛ «آشنا و شناور، هردو یکی است، چنان‌که بوشکور گفت، بیت:

کسی کاندر آب است و آب‌آشناست　　　از آب ار چو آتش بترسد رواست»

(لغت فرس)

«شنا کردن، و عرب آن را سَباحت [سَباحة؟ ـ م] خوانَد؛ امیرمعزی گفت، بیت:

مانند زنگیی که بر آتش همی تپد　　　زلفش در آب دیده همی کرد آشنا

و کمال‌الدین اسماعیل گفت، بیت:

سخن ز مدح تو بیگانگی همی‌جوید　　　که مشکل است در آن بحر آشنا کردن

[...] آن کس که در آب شنا کند، و عرب آن را سابِح گوید؛ ابوشکور گفت، بیت: کسی کاندر آب... [نقل بیت پیشگفته]» (صحاح‌الفرس) «آشنا» در اینجا به استقلال دارای

این معنی است، اما حافظ در جاهای دیگر آن را به صورت معنای ایهامی یا ثانوی آورده است:

کشتی شکستگانیم، ای باد شرطه، برخیز   باشد که بازبینیم آن یار آشنا را

آشنایان ره عشق درین بحر عمیق   غرقه گشتند و نگشتند به آب آلوده

۵. رَواح: راحت (جمهرة) شامگاه (منتهی‌الارب) به معنی اخیر در شریفهٔ: و لِسُلَیمانَ الرّیحَ غُدُوُّها شَهرٌ و رَواحُها شهرٌ (سبأ ۱۲) (و برای سلیمان باد را [رام کردیم] که وزش پگاهانش یک ماه و وزش شامگاهانش یک ماه [راه] بود.)

شاعر ایهامی به هردو معنای مذکور به کار برده، چون «ذکر رواح» ذکر در شامگاه است، و در عین حال، به معنای راحت با قوّت جان تناسب نسبی دارد.

۶. الحاح: ستیهیدن در سؤال و درخواست و طلب چیزی (منتهی‌الارب)

۷. مَسا: (در عربی: مَساء) = شامگاه (همان فرهنگ) نیز در:... که هر صباح و مسا شمع مجلس دگری (۸/۴۴۳)

۱۸۱

۱ بعد ازین دست من و دامن آن سرو بلند
که به‌بالای چَمان از بن و بیخم برکند

۲ حاجت مطرب و می نیست، تو بُرقَع بگشا
که به‌رقص آوردم آتش رویت چو سپند

۳ هیچ رویی نشود آینهٔ حجلهٔ بخت
مگر آن روی که مالند در آن سُمّ سمند

۴ گفتم: اسرار غمت هرچه بود، گو می‌باش
صبر ازین بیش ندارم، چه کنم؟ تا کی و چند؟

۵ مکُش آن آهوی مُشکین مرا، ای صیاد
شرم از آن چشم سیه دار و مبندش به کمند

۶ منِ خاکی که ازین در نتوانم برخاست
از کجا بوسه زنم بر لب آن قصر بلند؟

۷ بازمستان دل ازان گیسوی مشکین، حافظ
زان‌که دیوانه همان به که بود اندر بند

۱. حسرت قامت خرامان یار، شاعر را از پای درانداخته است.
۳. غبار کف پای سمند یار آنچنان عزت‌بخش و سعادت‌آور است که هر رخساری که به خاکساری بر آن ساییده شود آنچنان صفایی می‌یابد که چونان آینه‌ای بخت نیک را بازمی‌تاباند.
۵. به احتمال قوی متأثر از ابیات نظامی از زبان مجنون به صیّاد در منع او از کشتن آهوان است، و بیت متنْ عناصری را از این ابیات در خود دارد:

بیجان چه کنی رمیده‌ای را؟ — جانیست هر آفریده‌ای را...
آن کس که نه آدمیست، گرگ است — آهوکُشی، آهویی بزرگ است
چشمش نه به چشم یار ماند؟ — رویش نه به نوبهار ماند؟
بگذار به حقِّ چشم یارش — بنواز به یاد نوبهارش
گردن مزنش، که بیوفا نیست — در گردن او رسن روا نیست
(لیلی و مجنون ۱۲۳)

۶. وجود شاعر چنان بر درِ معشوق خاک شده که دیگر یارای برخاستن ندارد، چه رسد که بوسه بر قصر او زند:

همچو گرد این تن خاکی نتواند برخاست — از سر کوی تو، زان رو که عظیم افتاده‌ست

۲۲۳

۱ هرگزم نقش تو از لوح دل و جان نرود
هرگز از یاد من آن سرو خرامان نرود
۲ از دِماغ منِ سرگشته، خیال دهنت
به جفای فلک و غصّهٔ دوران نرود
۳ در ازل بست دلم با سر زلفت پیوند
تا ابد سر نکشد وز سرِ پیمان نرود

۴ هرچه جز بار غمت بر دل مسکین من است
برود از دل من وز دل من آن نرود

۵ آنچنان مهر توام در دل و جان جای گرفت
که اگر سر برود، از دل و از جان نرود

۶ گر رود از پی خوبان دل من معذور است
درد دارد، چه کند کز پی درمان نرود؟

۷ هرکه خواهد که چو حافظ نشود سرگردان
دل به خوبان ندهد وز پی ایشان نرود

۱. م: شناسهٔ اضافیِ مقدّم واقع شده، متعلق به «دل و جان» (=دل و جانم)
۳. از مضامین حول ازلیّت عشق است. (نک. ح ۱۷/۸.)
۵. م: دقیقاً مثل مورد مذکور در ذیل شمارهٔ ۱ است.

۲۳۸

۱ جهان بر ابروی عید از هلال وسمه کشید
هلال عید در ابروی یار باید دید

۲ شکسته گشت چو پشت هلال، قامت من
کمان ابروی یارم چو وسمه بازکشید

۳ مگر نسیم خطت صبح در چمن بگذشت
که گل به بوی تو بر تن چو صبح جامه درید

۴ نبود چنگ و رَباب و نبید و عود که بود
گِل وجود من آغشتهٔ گلاب و نبید

۵ بیا، که با تو بگویم غم ملالت دل
چرا که بی تو ندارم مجال گفت و شنید

۶ بهای وصل تو گر جان بود، خریدارم
که جنس خوب، مبصّر به هرچه دید خرید

۷ چو ماهِ روی تـو در شـام زلف مـی‌دیدم
شـبم بـه روی تـو روشـن چـو روز مـی‌گردید

۸ بـه لب رسـید مـرا جـان و بـرنیامد کـام
بسـر رسـید امـید و طـلب بـه سـر نـرسید

۹ ز شوق روی تو حافظ نوشت حرفی چند
بخوان ز نظمش و در گـوش کـن چـو مـروارید

۱. وسمه: نک. ح ۲۳/۵.

وسمه کشیدن در مورد هلال، پیداست تشبیهی است فقط به اعتبار شکلِ ابـروی وسمه کشیده، و نه رنگ وسمه که کبود مایل به سیاه است. لخت دوم دارای ایهام: الف. ابروی یارْ خودْ هلال ماه است و باید این هلال را نگریست، نه هلال آسمان را. ایـن خود متضمن تفضیل ابرو بر هلال آسمان است. ب. دیدن ماه به روی کسی، بدین‌سان که اولین نظر کسی به روی کسی دیگر پس از رؤیت ماه به شگون نیک گرفته می‌شد و نشانهٔ خیر و سعادت. به گمانم به همین معنی باشد که شاعر از دیدن هلال در ابروی یار سخن می‌گوید. حافظ در این بیت هم از همین معنی، و با ایهامی مشابه سخن گفته است:

عید است و آخر گل و یاران در انتظار ساقی، به روی شاه ببین ماه و مَی بیار

دربارهٔ رؤیت هلال ماه شوّال، کـه نشـانهٔ فـرارسـیدن عـید رمـضان است، شـعرا مضامین بسیار ساخته‌اند؛ سعدی، در مضمونی شبیه بیت متن:

مـردم هـلال عـید بـدیدند و پـیش مـا عید است و آنَک ابروی همچون هلال دوست
(غ ۹۸)

۲. حافظ در هلالی (باریک و خمیده) شدن قامت از غم یـار چـند بـیت دارد، از جمله:

رحم آر بر دل من، کز مـهر روی خـوبت شد شخص ناتوانم، باریک چون هـلالی

۳. نسیم: اینجا بوی و رایحه، شاید با ایهام به معنی معروف (نک. ح ۲۹/۱.)

۴. از مضامین شایع دربارهٔ ازلی بودن عشق است. (نک. ح ۱۷/۸.)

۶. مبصِّر: آن‌که ظاهر و نمایان می‌کند، و نیز نظرکننده و شناسانند‌ه، بـا بـصیرت؛ نظامی:

بس مـبصّر کـه مـارمهره خـرید مهره پنداشت، مـار در سَـله دیـد
(هفت پیکر ۲۶۵)

(دهخدا) اما به گمان من در بیت متن و آنِ نظامی معنایی دقیقتر دارد، و آن شخصی است ماهر و متخصّص در خرید جنس و بها و ارزش آن، چنان‌که در زمان ما هم در هر زمینه‌ای و به‌وفور وجود دارند. به نظرم این «مبصّر» دارای معنایی است نزدیک به «معاملِ» آگاه از همه چیز جنس و عیوب آن، در این بیت حافظ:

قلبِ اندودهٔ حافظ برِ او خرج نشد — که معامل به همه عیب نهان بینا بود

۷. این هم به گمانم همان ماه را به روی کسی دیدن است، که در شرح بیت ۱ ذکر شد.

۸. برنیامدن کام از لب یار، با ایهام در «کام» به معنی دهان، چون این بیت خواجه:

برنیامد از تمنّای لبت کامم هنوز — بر امید جام لعلت دُردی‌آشامم هنوز

۹. در گوش کردن: استخدام است به دو معنی: الف. گوش کردن به پند و آویزهٔ گوش کردن آن (به معنی مجازی) ب. آویزهٔ گوش کردن (به معنی حقیقی) در مورد مروارید.

۲۶۱

۱ درآ، که در دل خسته توان درآید باز
بیا، که در تن مرده روان درآید باز

۲ بیا، که فرقت تو چشم من چنان دربست
که فتح باب وصالت مگر گشاید باز

۳ غمی که چون سپه زنگْ مُلک دل بگرفت
ز خیل شادی رومِ رخت زداید باز

۴ به پیش آینهٔ دل، هرآنچه می‌دارم
بجز خیال جمالت نمی‌نماید باز

۵ بدان مثل که شب آبستن است روز از تو
ستاره می‌شمرم تا که شب چه زاید باز

۶ بیا، که بلبل مطبوع خاطر حافظ
به بوی گلبن وصل تو می‌سُراید باز

۲. فتح باب: برگرفته از ترکیب تازی «فتح‌الباب» (گشادن در) کنایه از باز کردن در و گشاد کارها باشد. برهان. مولانا:

گفته ناگفته کند از فتح باب　　　تا از آن نی سیخ سوزد، نی کباب

حافظ: بیا که فرقت... [نقل بیت متن] رجوع به «فتح‌الباب» شود. (دهخدا؛ در ذیل «فتح‌الباب» معنای نجومی آن به دقت ذکر شده. اما بیتی که از مولانا نقل شده، به این صورت در مثنوی یافت نشد.) و اما ابوریحان بیرونی در باب مدلول نجومی آن در پاسخ به پرسش «فتح باب کدام است؟» می‌گوید: «هرآن دو کوکب که خانه‌هاءِ ایشان به مقابلهٔ یکدیگرند، چون میان ایشان اتصال بود، او را فتح باب خوانند، ای گشادن در. پس اتصال قمر یا آفتاب به زحل فتح باب خوانند دلیل باران و برف آرمیده بود، و اتصال زهره بر مرّیخ، فتح باب باران و سیل و تگرگ و رعد و برق بود، و اتصال عطارد به مشتری، فتح باب بادها.» (التفهیم ۴۹۸ـ۴۹۹؛ برای اطلاع بیشتر در این باره و نمونه‌های شعری، نک. مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی، ذیل «فتح باب».)

۳. زنگ ـ روم: به ترتیب مظهر سیاهی و سپیدی بوده‌اند. از همین روی غم به سپاه زنگیان، از جهت سیاهی فراوان که در دل پدید می‌آورد، مانند شده، و در برابر آن، رخ یار به روم. نیز شاید زنگ ایهامی هم به زنگار داشته باشد.

۵. شب آبستن است: چنان‌که شاعر گفته، مَثَل است؛ خود خواجه:

فریب جهان قصّهٔ روشن است　　　ببین تا چه زاید، شب آبستن است

علامه دهخدا نمونه‌هایی بسیار را از آن از متون پارسی به دست داده است. (نک. امثال و حکم ۲، ۹۴۸ـ۹۴۹.)

آبستن: پارسی میانه ābustan پارسی باستان ā-puča-tanu = دارای تنِ پسردار، آن‌که تنش حامل [فرزند] پسر است. ā پیشوند، و puča: اوستایی puθra = پُس به معنی پسر، که خود این واژه هم چند بار در شاهنامه آمده است، از جمله:

پُس شاه لهراسپ، گشتاسپ شاه　　　نگهبان گیتی، سزاوار گاه

(۶، ۸۱)

(نک. نوشین، واژه‌نامک، ذیل «پُس».)

بیت متن، در وضع حاضر، احتمالاً به این معنی است: شب باردار است تا در روزْ کسی را چون تو بزاید، و من منتظرم تا ببینم چه می‌زاید؛ که این خود مصداق کوسه و ریش‌پهن است، چون در لخت اول (اگر «تو» درست باشد) یعنی شب به تو (مخاطب) آبستن است، و در این صورت پیداست چه خواهد زایید. لذا «چه زاید»

لغو و حشو خواهد بود. از همین روی، بعید نیست که «تو» تصحیف «نو» بوده باشد، که با آن هیچ‌گونه اشکال معنایی پدید نمی‌آید، چون می‌توان گفت: شب از نو آبستن روز است، ولی روزی که نمی‌دانم چه و چگونه خواهد بود؛ پس در انتظارم. سایه (که البته غزل را در قسمتی با عنوان «غزلهای مشکوک» آورده) «دور از تو» دارد، که آن را هم می‌توان معترضهٔ دعایی معنی کرد، بدون گیر و گرانهٔ معنایی. جمشید سروشیار همین ضبط را بهتر می‌داند. («بسوخت دیده ز حیرت»، نشر دانش، س شانزدهم، ش چهارم، زمستان ۱۳۷۸، ص ۶۷.)

۶. بوی: به دو معنای معروف و آرزو (= بویه) (نک. ح ۱/۲.)

گلبن: بوتهٔ گل سرخ؛ «بُن» پسوندی است به معنی اصل بوته یا درخت، قطع‌نظر از اجزای آن. (نک. «گلبن» در: ح ۳۱۴/۳، و «سروبن»: ح ۵۷/۶.)

۲۹۵

۱ سحر به بوی گلستان دمی شدم در باغ
که تا چو بلبل بیدل کنم عِلاج دِماغ

۲ به جلوهٔ گل سوری نگاه می‌کردم
که بود در شب تیره به روشنی چو چراغ

۳ چنان به حسن و جوانی خویشتن مغرور
که داشت از دل بلبل هزار گونه فَراغ

۴ گشاده نرگس رعنا ز حسرت آب از چشم
نهاده لاله ز سودا به جان و دل صد داغ

۵ زبان‌کشیده چو تیغی به سرزنش سوسن
دهان‌گشاده شقایق چو مردم اِیغاغ

۶ یکی چو باده‌پرستان صراحی اندر دست
یکی چو ساقی مستان به کف گرفته اَیاغ

۷ نشاط و عیش و جوانی چو گل غنیمت دان
که، حافظا، نبود بر رسولْ غیر بَلاغ

۱. دِماغ: مغز، ذهن؛ مجازاً حال و روحیه (نک. ح ۳۸۹/۶.)
۲. گل سوری: گل سرخ (نک. ح ۱۳۵/۵.)
۴. نرگس رعنا: نک. ح ۱۵۳/۷.
سودا: ایهام: الف. عشق، اشتیاق، آرزو، هویٰ؛ ب. سیاهیِ موجود در مادّهٔ این واژه، به قرینهٔ «داغ» (نک. ح ۱۰/۶.)
داغ لاله: سیاهی درون جام این گل (نک. ح ۵۷/۸.)
۵. اِیغاغ: ترکی ـ مغولی = ایقاق (صفت) نمّام، سخن‌چین، ساعی (معین، نیز دهخدا، که همان را نقل کرده، همراه با بیت متن به عنوان تنها شاهد.)
۶. اَیاغ: ترکی = پیاله و پیمانهٔ شرابخوری (نک. ح ۱۱۳/۷.)
۷. ما عَلَی ٱلرّسولِ اِلّا ٱلبَلاغُ (مائدة ۹۹) وَ ما عَلَی ٱلرّسولِ اِلّا ٱلبَلاغُ المُبینُ (نور ۵۴، و عنکبوت ۱۸) بَلاغ = کفایت و بسندگی (منتهی‌الارب) در عربی مصدر = رسانیدن، و اسم = کفایت و بسندگی

گر نشنوی نصیحت و گر بشنوی به صدق　　گفتیم و بر رسول نباشد بجز بلاغ
(دهخدا)

مصدر = رسانیدن، تبلیغ کردن، بسنده کردن؛ اسم مصدر = پیام‌رسانی (معین)

۳۳۸

۱ ای رخت چون خُلد و لعلت سلسبیل
سلسبیلت کرده جان و دل سَبیل

۲ سبزپوشانِ خطت بر گِرد لب
همچو مورانند گِرد سلسبیل

۳ ناوَک چشم تو در هر گوشه‌ای
همچو من افتاده دارد صد قتیل

۴ یا رب، این آتش که در جان من است
سرد کن، زان سان که کردی بر خلیل

۵ من نمی‌یابم مجال، ای دوستان
گرچه دارد او جمالی بس جمیل

۶ پای ما لنگ است و منزل بس دراز

دست ما کوتاه و خرما بر نخیل

۷ حافظ از سرپنجهٔ عشق نگار

همچو مور افتاده شد در پای پیل

۸ شاه عالَم را بقا و عزّ و ناز

باد و هر چیزی که باشد زین قبیل

۱. ادیب صابر، در یکی از غزلهایش:

ای روی تو چو خلد و لبانت چو سلسبیل

بر خلد و سلسبیل تو جان و دلم سبیل

(دیوان ۵۰۵)

استاد معین غزل بالا را به قطع و یقینْ استقبال از این غزل شاه شجاع دانسته‌اند:

ای به کام عاشقان حسنت جمیل کَی گزیند بیدلی بر تو بدیل

(حافظ شیرین‌سخن ۵۶۷) در باب استقبال، حرفی نیست، ولی دیدیم که شاعرْ مضمون را دقیقاً و کاملاً از ادیب صابر گرفته است.

سلسبیل: در قرآن کریم در ضمن اوصاف بهشت: عَیناً فیها تُسَمّیٰ سَلسَبیلاً (انسان ۱۸) (چشمه‌ای در آن است که سلسبیل خوانده می‌شود.)

سَبیل کردن: به رایگان در اختیار همه گذاشتن، مباح ساختن بر همه، وقف کردن؛ سعدی:

من سبیل دشمنان کردم نصیب عِرض خویش

دشمن آن کس در جهان دارم که دارد دشمنش

(غ ۳۲۷)

شاید این روی، اگر سبیل کند بر تماشاکنان حیرانش

(غ ۳۳۰)

(دهخدا، با اصلاحی در بیت اخیر و افزودن بازبرد) گفتنی است که این فعل بر اساس عبارت «فی سبیل الله» ساخته شده، اگرچه استعمال عام یافته است.

۲. احتمالاً متأثر از آیهٔ بعدی از سورهٔ مذکور: و یَطوفُ عَلَیهِم وِلْدانٌ مُخَلَّدونَ اِذا رَاَیْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤلُؤاً مَنثوراً (آ ۱۹) (و خدمتگزارانی همواره جوان گِرد آنان می‌گردند که چون بنگریشان پنداری که مرواریدهایی پراگنده‌اند.)

موران یا حوران گِرد سلسبیل؟: در متن، چنان‌که دیدیم، علّامه قزوینی «موران» ضبط کرده، و استاد فقید، خانلری، در مخالفت با آن و جانبداری از «حوران» نوشته‌اند: «خلخالی و قزوینی توجه نکرده‌اند که مورچه سبز نیست، و گرد سلسبیل هم از وجود مورچه خبری نداده‌اند.» (دیوان ۲، ۱۱۲۲) این نگارنده پیشتر در توضیحی اجمالی، همراه با شواهدی چند، همین «موران» را درست دانست. (نک. ح ۱۵/۶.) مطلب فعلی جنبهٔ تکمیلی دارد. من گمان می‌کنم استاد فقید، چه در مورد رنگ مورچه و چه مورانِ گِرد سلسبیل، به یک اصل مهم یعنی اعتباری بودن تشبیه التفات نفرموده باشند، زیرا در مورد مورْ کوچکی مراد است، نه رنگ سبز، و «سبزپوشان» فقط از جهت سبزی خط است و چندان ربطی به مورچه ندارد، اگرچه مسامحهٔ شاعران گذشته در مورد رنگها نیز شناختهٔ آشنایان با شعر قدیم است. مگر خط مِشکی یا مُشکین را سبز نمی‌گفتند؟ به هر حال در باب «موران گرد سلسبیل» هم همین اصل اعتباری بودن تشبیه صدق می‌کند، یعنی جمع شدن تعدادی مور (هر موری مثل یک تارِ خط) برای نوشیدن آب زلال از چشمهٔ حیاتبخش لب معشوق. گِرد آمدن مورچه در کنار چشمه هم چیزی عجیب یا مستبعد نیست. سعدی خط را به مورچگان گِرد ماه مانند کرده:

سؤال کردم و گفتم: جمال روی ترا — چه شد که مورچه بر گِرد ماه جوشیده‌ست؟
(گلستان ۱۳۹)

باید پرسید: چطور مورچه بر گرد ماه جمع می‌شود ولی به دور سلسبیل جمع نمی‌شود؟ همچنین اگرچه حوران را سبزپوش خوانده‌اند، و به گفتهٔ عطار دربارهٔ آنان:

از تضرّع کردن آن قوم پاک — در فلک افتاد جوشی صعبناک
سبزپوشان در فراز و در فرود — جمله پوشیدند از آن ماتم کبود
(منطق‌الطیر ۸۳)

اما دربارهٔ موران در بیت متن، شاعر از سویی می‌خواهد کوچکی هر تار خط معشوق را با «موران» برساند، و از سوی دیگر سبزپوشی حوران را، اما سخن در این است که وقتی «سبزپوشان» همراه با «سلسبیل» می‌آید، این برای تداعی شدن حوران کافی است؛ پس لزومی ندارد چون خانلری «موران» را به «حوران» بدل کنیم و بدین وسیله تشبیه کاملاً رایج خط به موران را (که شواهدش را در شرح غزلِ مورد ارجاع دیدیم) نادیده انگاریم و آن را به تشبیه نامستعمل خط به حوران برگردانیم.

۳. قتیل: فعیل به معنی مفعول = مقتول: قتیل عشق تو شد حافظ غریب، ولی... (۲۹۷/۸)

۴. سرد کردن آتش بر خلیل: قُلنا یا نارُ کُونی بَرداً و سَلاماً علیٰ ابراهیمَ (انبیاء ۶۹) (گفتیم: ای آتش، بر ابراهیم سرد و بی‌گزند باش.)

۵. مجال ـ جمال: قلب بعض؛ جمال ـ جمیل: جناس اشتقاق

۶. دست ما کوتاه و خرما بر نخیل: مَثَلی شده است معروف. دهخدا آن را تنها به نام حافظ ثبت کرده، و افزوده است: نظیر حظٌّ جزیل بینَ شدقی ضیغم. [بهرهٔ هنگفت در دو کنج دهان شیر درنده ـ م] (امثال و حکم ۲، ۸۱۰) اما خرما بر نخیل، پیش از حافظ هم برای بیان حسرت و حرمان از چیزی که پیش چشم ولی بیرون از دسترس است به کار می‌رفته، چنان‌که سعدی گفته است:

نمی‌دانم رطب را چاشنی چیست — همی‌بینم که خرما بر نخیل است

(غ ۷۴)

۳۸۸

۱ بهار و گل طرب‌انگیز گشت و توبه‌شکن

به شادی رخ گل، بیخ غم ز دل برکَن

۲ رسید باد صبا، غنچه در هواداری

ز خود برون شد و بر خود درید پیراهن

۳ طریق صدق بیاموز از آب صافی‌دل

به‌راستی طلب آزادگی ز سرو چمن

۴ ز دستبرد صبا گِرد گُل، کُلاله نگر

شکنج گیسوی سنبل ببین به روی سمن

۵ عروس غنچه رسید از حرم به طالع سعد

بعَینِهِ دل و دین می‌بَرد به وجه حسن

۶ صفیر بلبل شوریده و نفیر هزار

برای وصل گل آمد برون ز بیت حَزَن

۷ حدیث صحبت خوبان و جام باده بگو

به قول حافظ و فتویِّ پیر صاحب‌فن

۱. نوش کن جام شراب یکمنی   تا بدان بیخ غم از دل برکنی

۲. هواداری: «هوا» ایهام ترجمه یا جزء دارد میان معنی معروف (به قرینهٔ «باد») و مهر و عشق. «هوا» با این ایهام، همراه باد یا نسیم در اشعار آمده، چنان‌که خواجه گفته است:

ز کار ما و دل غنچه صد گره بگشود   نسیم گل چو دل اندر پی هوای تو بست

۳. صدق از آب آموختن: نظامی هم خوشدل بودن آب را از صدق و صفای دل آن می‌داند:

ساده‌دل است آب، که دلخَوش رسید   وز گرهی عود در آتش رسید

(مخزن ۱۵۵)

آزادگی سرو: خود خواجه:

زیر بارند درختان که تعلّق دارند   ای خوشا سرو، که از بار غم آزاد آمد

(نک. ح ۱۶۹/۷.)

۴. کُلاله: موی مجعّد بر پیشانی (نک. ح ۲۳۰/۲.)

۵. بعینه: ایهام: الف. عیناً، به حقیقت خود (دهخدا) ب. به چشمِ (عینِ) خود؛ سلمان، با همین ایهام:

مثال نرگس رعنا بعینِهِ گویی   که در چمن به تماشای لاله و نسرین

(نقل از دهخدا، ذیل همین واژه؛ در دیوان طبع مورد استفادهٔ من یافت نشد.)

به وجه حَسَن: ایهام: الف. با روی زیبا؛ ب. به طریق نیکو، همچنان‌که می‌گوییم «به وجه احسن».

۶. بیت حَزَن: خانهٔ اندوه و حُزن، در اشاره به خانهٔ یعقوب به هنگام دوری از یوسف؛ = کلبهٔ اَحزان (نک. ح ۲۵۰/۱.)

اشعار غیر غزل

به دلایلی که در پیشگفتار دفتر ذکر شد، توضیحات این بخش در قیاس با غزلها کمتر و محدود به حدّ اقل مورد نیاز خواهد بود، اگرچه از هیچ مورد ضروری دریغ نشده، و لذا همین مقدار هم برای رفع مشکلات کافی می‌نماید. همچنین در این بخش از نقل متن اشعار خودداری می‌شود. توضیحات هر شعر در زیر عنوان یا شمارهٔ شعر، و ابیات به ترتیب شمارهٔ آنها، همگی بر حسب طبع مبنا خواهد آمد. بنا بر این از خوانندگان گرامی درخواست می‌کند که خودشان زحمت مراجعه به متن را تقبّل فرمایند. نبودِ توضیح برای شعری، دلیل بر آن است که فاقد موردی توضیح دادنی به‌زعم بنده بوده یا این‌که مصحح فقید در انتساب آن به حافظ تردید داشته‌اند، مثل چند شعر از قطعهٔ ۴۱ تا ۵۹، و یا یک قصیدهٔ کوتاه عربی (ص ۱۰۴۲ـ۱۰۴۳) که به فرمودهٔ مصحح فقط در یک نسخه و «سراسر مغلوط» است. نیز در این بخش، به خلاف شرح غزلها، تفاوت ضبط قزوینی و غیره با خانلری ذکر نخواهد شد، مگر استثنائاً در موردی که مشکلی مهم در متن خانلری باشد که حل آن تنها به مدد ضبط دیگران میسّر گردد. حذف تمامی آنچه ذکر شد بدین منظور بوده است که از حجم دفتر تا حد ممکن کاسته شود. به هر حال پوزش پیشاپیش نگارنده را از این جهات بپذیرید.

قصاید

قصیده در مدح شاه شجاع

۱. استقبال از ظهیر فاریابی:

گیتی ز فرّ دولت فرمانده جهان — مانَد به عرصهٔ حرم و روضهٔ جنان

(دیوان ۱۴۱)

۲. صاحِبقِران: دارندهٔ قِران سعد (نک. ح ۳۴۱/۷.)

۳. کَی‌نشان: در دهخدا فقط کی‌نژاد و آن‌که نشان از کَی (پادشاه) دارد (یعنی ترکیب اسمی) معنی شده، در حالی که به گمان این نگارنده در اینجا آن را به دو معنی می‌توان گرفت: یکی همین معنی، و دیگر بر تخت نشاننده و به شاهی برگمارنده (صفت فاعلی مرکّب مرخّم).

۴. لامکان: بی‌جای، بی‌مکان، بیرون جا (دهخدا) صفت باری تعالیٰ است، اگرچه در تداول برای هر چیزی که مکان آن نامعلوم باشد، مثل سیمرغ و غیره، نیز به کار می‌رود.

۵. رِفعَت: به کسر اول (در تداول معمولاً به فتح اول) در عربی مصدر است: رَفُعَ رِفْعةً = قدر او بالا رفت. (صحاح)

تَوسَن: اسب سرکش، و هر سرکشی کننده (نک. ح ۳۵/۷.) توسن ایام را زیر ران داشتن: کنایه از رام کردن فلک و روزگار سرکش و چیرگی بر آن است.

۷. زمین به دیدن ممدوح روشن شده و زمانه به همّت او اعتلا و سرافرازی یافته است.

۸. ظهیر، در قصیدهٔ پیشگفته:

آن شاه شیرحمله که شاهین همتش　　　دارد فراز کنگرهٔ سدره آشیان

حافظ وهم را از جهت سرعت سیر و دورپروازی به سیمرغ مانند کرده و همّت ممدوح را به باز چالاک، چیره و تیزپر، و این باز را بر آن سیمرغ برتری داده است؛ در بیتی دیگر:

ذروهٔ کاخ رِفعتت، راست ز فرط ارتفاع

راهروان وهم را، راه هزارساله باد

۹. توأمان: (یا: توأمَین) «و آن هژده کوکب است از نفس صورت، و هفت کوکب خارج از صورت. و صورت دو مردم است که سرهای ایشان و دیگر کواکب ایشان در شمال و مشرق مجرّه است، و پایهای ایشان، که از سوی جنوب و مغرب است، بر نفس مجرّه است. و این دو صورت بر شکل مردم‌اند که دست در گردن یکدیگر کرده باشند، و کواکب هردو صورت با هم آمیخته است.» (خواجه نصیر توسی، ترجمهٔ صورالکواکب عبدالرحمن صوفی ۱۵۰؛ برای اطلاع بیشتر، نک. ح ۱۵۰ـ۱۵۸، و برای شکل آن، نک. آخر این قسمت.) توأمان و جوزا یا صورت جبّار را گاه با هم خلط کرده‌اند. (در این مورد، نک. ح ۳/ ۳۴۰.)

جوزا یا دوپیکر پیداست از هم جداناشدنی‌اند، اما به زعم شاعر از بیم تیغ ممدوح از یکدیگر جدا می‌شوند و فرومی‌ریزند.

۱۲. ظهیر، در همان قصیده:

منسوخ گشت قصّهٔ کاووس و کیقباد　　　وافسانه شد حکایت دارا و اردوان

غَبن: خسران و زیان‌دیدگی (نک. ح ۳۷۹/۴.) اینجا حسرت و غبطه

۱۴. قِران: رسیدن دو کوکب در یک برج به درجه‌ای واحد (نک. ح ۱۹۳/۸.) صاحبقران (ب ۲) با آن ساخته شده است.

۱۷. از مواردی است که مرجع دو ضمیر اشارهٔ «این» و «آن» به خلاف قاعده است، یعنی «این» به مرجع دور (دست) برمی‌گردد و «آن» به مرجع نزدیک (ابر). البته سوابق آن در متون کم نیست. (نک. ح ۲۵۱/۲.)

۲۰. مَنیع‌جَناب: (صفت مرکّب) کسی که آستان او بلند و فراتر از دسترس است. منیع = محکم، استوار، بلند؛ دیوار محکم و استوار که مداخلت بر آن ممکن نگردد. (دهخدا، به تلخیص) از «مَناعت» (= بلندی و استواری) سعدی، دربارهٔ دزدان عرب، پناه گرفته در قلعه‌ای بلند و چیرگی‌ناپذیر: «به حکم آن‌که ملاذی منیع از قلّهٔ کوهی به دست

آورده بودند.» (گلستان ۶۰) نیز: «منصب قضا پایگاهی منیع است.» (همان ۱۴۵)

عظیم‌مثال: (صفت مرکّب) «مثال» = اندازه و مقدار و فرمان (منتهی‌الارب) اینجا به نظر می‌رسد به معنی فرمان باشد، زیرا صفت داور قرار گرفته، که فرمان صادر می‌کند، اگرچه اندازه و مقدار هم می‌توان گرفت.

۲۲. گنج شایگان: برخی آن را گنج بادآورد یا به گفتهٔ فردوسی «بادآور»، یعنی سومین از گنجهای خسروپرویز، دانسته‌اند (همچون معین) اما در دهخدا\هر گنج شایستهٔ شاهان معنی شده است. (در باب این گنجها، نک. شاهنامه ۹،۲۳۶.)

۲۴. کُنْدُلان: (به فتح کاف عربی یا به ضمّ آن و ضمّ ثالث) نوعی از خیمهٔ بزرگ که در پیش درگاه ملوک بر پای دارند، و این لغت را بعضی ترکی می‌دانند. برهان، سروری، غیاث (دیوان، طبع قزوینی، قیح، ح) خانلری هم همین‌گونه معنی کرده. (۱۲۱۷)

۲۵. خورشیدفَلْکَه: (صفت مرکّب) مناسبترین معنی برای «فلْکه» عبارت است از فادریسه یا بادریسه به معنی چوبک مدوّر میان‌سوراخ که بر ستون خیمه نهند. (غیاث) در فرهنگ اخیر به ضمّ اول گفته شده اما در دهخدا\به فتح یا کسر اول ضبط شده، به همراه شواهد نظم و نثر، از جمله این شاهد گویا: «طناب خیمه گسسته گشت و فلکه بر سرش رسید و از آن بمرد.» (مجمل التواریخ و القصص) پیداست چوبی بزرگ بوده که افتادنش بر سر، موجب مرگ می‌شده است؛ نیز خاقانی:

رَو، که ز میخ سرای‌پردهٔ قَدرت   فلکهٔ این نیلگون خیام برآمد

(دیوان ۱۴۶)

(در دهخدا\: رو که زمین) بنا بر این، «خورشیدفلکه» یعنی کسی که چوب مدوّر خیمهٔ او به خورشید می‌رسد.

پازیر: علامه قزوینی در متن «نازیر» آورده، اما در حاشیه نظر علامه دهخدا را پذیرفته مبنی بر صحت پازیر یا پادیر = چوبی که به جهت استحکامْ پشت دیوار شکسته زنند تا نیفتد، همچنان‌که رودکی می‌گوید:

نه پادیر باشد ترا، نه ستون   نه دیوار خشت و نه آهن درا

(دیوان، طبع قزوینی، قیح، ح؛ نیز نک. دهخدا\، ذیل پازیر، پادیر، پاذیر و پادیز.)

شاعر به ممدوح می‌گوید: گردون و فلک برای خیمهٔ خورشیدمکان تو کوه را به صورت پازیر و ابر را به شکل سایبان قرار داده است.

۲۶. مقرنس: گچ‌بری سقف (نک. ح ۳۶۶/۱۰.) اطلس مقرنس، استعاره‌ای است بر پایهٔ تشبیه آسمان به فلک اطلس، همراه با نقوش و اَشکال و دوایری مانند به طاقهای

دارای گچ‌بری. زردوز و زرنگار هم ظاهراً به دلیل تابش پرتو زردگون خورشید است.

۲۷. ساز: آلت و وسیله (نک. ح ۳۴۲/۸.) اینجا جهاز و سلاح لشکر؛ جرفاذقانی «مددی که لایق او بود از سپاه و خواسته و ساز و اُهْبَتِ کار بدو فرستاد.» (ترجمهٔ تاریخ یمینی ۴۹)

۲۸. زنگ: (معرّب آن: زنج) «بلاد زنج: زمین آن دوماهه راه است. جانب شمال آن یمن است، و جنوب آنها بیابانها، و شرق آن نوبه، و غربی آن حبشه. و همهٔ آن سیاهان از اولاد کوش بن کنعان بن حام‌اند، و آن بلاد شدیدالحَرّ است [...] حکماءِ فراست‌انتماء، آنها را بدترین خلایق دانند از روی خَلق و خُلق، و لهذا آنها را سِباع‌الاِنس گویند.» (ترجمهٔ آثارالبلاد ۱، ۲۲؛ برای اطلاع از تلقی مؤلف از آنجا و زنگیان، نک. پس از آن.)

به پادشاه می‌گوید: تو در درون گلشن (لابد به خوشی) بودی، ولی سپاهیان دلاور تو از نبرد خود در هند و زنگْ آوازه و غوغا به راه انداخته بودند.

۳۰. لخت دوم، سخن معزّی نیشابوری است: در هرکجا که هست، اثرهای او پدید / بر قصرهای... الخ، ظاهراً به طریق تضمین.

قصر زرد: «مرغزار آورد، اکنون به قصر زرد معروف است، علفزاری خوب [...] و چشمه‌های بسیار...» (نزهة‌القلوب، المقالة‌الثالثة ۱۳۴) نام قریه‌ای است از بلوکات «سرحدّ چهاردانگه» از بلوکات فارس. (طبع قزوینی، قک، ح)

۳۱. قیروان: زکریای قزوینی آن را از تونس می‌داند: «مدینه‌ای است عظیمه به افریقیّه [نام قدیم تونس ـ م] به شهریّت گرفته شد آن را در زمان معاویة بن ابی‌سفیان...» آنگاه شرح می‌دهد که چگونه عقبة بن نافع قرشی به امر معاویه به آنجا رفت و پس از فتح آن در مکانی که بیشه‌ای انبوه بود شهری را به عنوان بلده‌ای مسلمان ساخت. (همان ۳۱۵ـ۳۱۶) اما در فرهنگ معین ولایتی در لیبی معرفی شده، با شهرهای بن‌غازی و طَبْرُق.

۳۲. باج سر: باجی که برای رهانیدن سر و جان خود به کسی دهند، و شاید با ایهام به «سرگَزیت» (= باج یا گَزیت یا جِزیهٔ سرانه) جِزْیَه معرب گزیت است. سرگزیت = باجی که برحسب شمارش کردن کُفّار از آنان گرفته می‌شد. (معین) قرینهٔ «باج سر» یعنی «خراج جان» مؤید آن است که این دو اصطلاح نیستند بلکه تعبیر شاعرند از دادن باج و خراج برای زنده ماندن و سر یا جان به‌در بردن. (برای «باج»، نک. بخش غزلهای افزونی قزوینی، ح ۹۷/۱، و برای «خراج»: ح ۱۹۳/۲.)

۳۵. مُلهَم: (اسم مفعول از مصدر مزید الهام) = الهام‌شونده؛ اینجا آن‌که از غیب به او الهام شود.

کرّوبی: (در اصل به تخفیف راء، در تداول و در شعر به تشدید آن) از عبری cherub، آشوری، پاسبان؛ در تورات کِروب، جمع: کِروبیم cherubim = فرشتگان فرستاده از حضور خدا و همواره حاضر نزد او (معین) در انگلیسی نیز cherub

۳۷. م: (در: خودم) شناسهٔ مفعولی (=مرا به مراد خودت بران.)

۳۸. کوشش: جنگ و جدل (دهخدا، یادداشت مؤلف) بدین معنی در متون قدیم فراوان آمده است، به‌ویژه در شاهنامه، چون:

ز بهر تن شاه غمخواره‌ایم   نه از کوشش و جنگ بیچاره‌ایم
(۱۸۶،۶)

۴۰. منتظم گشتن کام: برآورده شدن نیاز یا آرزو به طور مرتّب و بی‌وقفه

* * *

قزوینی، با توجه به ذکر دشت روم (ب ۲۹) قصر زرد (ب ۳۰) و نیز مفاد بیت ۳۱، بر آن است که قصیده راجع به وقایع جنگ و صلح شاه شجاع و برادرش محمود در سنوات ۷۶۵ـ۷۶۸ است، که در طیّ آن شاه شجاع مکرّر به دو نقطهٔ یاد شده بر سر راه شیراز به اصفهان لشکرکشی کرده بود. (دیوان، طبع قزوینی، مقدمهٔ مصحح، قک) غنی هم قصیده را بر حول امید شاعر به بازگشت شاه شجاع به شیراز، پس از تسخیر آن به دست محمود، می‌داند. (تاریخ عصر حافظ ۲۵۴ و ۳۵۵ـ۳۶۳) زرین‌کوب هم بحثی دارد دربارهٔ موضع حافظ در قبال محمود و انتظار کشیدن او برای بازگشت شجاع و زوال حکومت محمود. (از کوچهٔ رندان ۱۱۴ـ۱۱۶)

قصیده در مدح قوام‌الدین محمد صاحب‌عیار

۱. چندین شاعر دارای قصیدهٔ هم‌روال این شعرند، اما آنها که حافظ بیشتر متأثر از ایشان شده است:

ظهیر فاریابی:

درین هوس که من افتاده‌ام به نادانی   مرا به جان خطر است از غم تو تا دانی
(دیوان ۱۷۶)

کمال اسمعیل:

بگـویم و نکـند رخـنه در مسـلمانی — تویی که نیست ترا در همه جهان ثانی
(دیوان ۲۴۵)

امیرحسن دهلوی:

خـجسته بـاد بـر آفـاق فـرّ یـزدانـی — قـوام مـملکت و قـوّت مسـلمانی
(دیوان ۵۵۵)

۲. لب و دهان، هم از جهت شکل و هم اهمیت سخن و فصل‌الخطاب یا ختم کلام بودن آن به انگشتری (حاوی مُهر) مانند شده است، چنان‌که فرمود:

گرچـه شـیرین‌دهنان پـادشهان‌انـد، ولی — او سلیمان زمان است که خاتم بـا اوست

(دربارهٔ خاتم و سلیمان، نک. ح ۲۴/۵.)

۳. شاعری عبدالمجید نام، در بیتی دل‌انگیز:

اگرچه گرد برانگیختی ز هسـتی مـن — غباری از منِ خاکی به دامنت مرساد

۵. رندان را فراوان به بی‌سامانی توصیف کرده‌اند؛ خود خواجه:

خدا را، کم نشین با خـرقه‌پوشان — رخ از رندان بـی‌سامان مـپوشان

۶. رخنه کردن در مسلمانی (یا ایمان، دین و...): صدمه و ثُـلمه در اعـتقاد ایـجاد کردن؛ این مَثَل‌واره از قرون پیش از حافظ رواج داشته، در بیان این‌که سخن مورد نظر گوینده چنان نیست که مغایرتی با دین و معتقدات و اصول و قواعد حاکم بر جامعهٔ اسلامی داشته باشد. از کمال اسمعیل بیتی در بالا نقل شد که حافظ از آن تأثیر گرفته است؛ سیف فرغانی:

من از تعصّب دیـنْ دشـمن تـرا کـافر — بگـویم و نکـند رخـنه در مسـلمانی
(دیوان ۲، ۱۷۷)

بعد از حافظ هم عبدالرزاق کرمانی بیت کمال اسمعیل را با تفاوت «نکنم» به جای «نکند» آورده. (مجموعه در ترجمهٔ احوال شاه نعمت‌الله ولی کرمانی ۱۳)

و امـا حـافظ ایـن بـیت را مـقدّمه‌ای قـرار داده بـرای آن‌کـه انـتقاد او از زاهـدان ظاهرالصلاح و فاسدالباطن (ب ۸) حمل بر تخریب در نفْس مسلمانی نشود.

انجوی، بدون التفات به شواهد متعدد این عـبارت (کـه فـقط انـدکی نـقل شـد) می‌گوید «بکنم» بهتر است، چون با «نکنم»، کاتب این مضمون را «از آسمان به زمین آورده است» (آن زنده‌یاد مـی‌پنداشـته کـه «نـکنم» تـصرّف کـاتب است!) مـلاحظه می‌فرمایید که کار ذوق‌ورزی و اعمال سلیقهٔ شخصی در حافظ به آنجا کشیده که حتی

فرزانه‌ای چون ایشان به صراحت می‌فرمایند که خواجه مـی‌بایست رخـنه کـننده در مبانی و معتقدات دینی باشد که او آن همه در آن مجاهده کرده است. آری، فریاد بنده این همه آخر به هرزه نیست.

۸. یحیی بن معاذ الرّازی، عارف بزرگ، در فرق ظاهر و باطن زاهد و عارف چـه نیکو گفته است: «الزّاهدُ صافِی اَلظّاهرِ مختلطُ اَلباطن، و العارفُ صافِی اَلباطنِ مختلطُ اَلظّاهر.» (سلمی، طبقات‌الصوفیه ۱۱۲) حافظ هم می‌گوید که حرفی از حال دل و باطن زاهد نمی‌زند، ولی اگر بزند، آن را بر همه فاش می‌کند:

من حال دل زاهد با خلق نخواهـم گـفت / کاین قصّه اگر گویم، با چنگ و رباب اولیٰ

هم او در باب زنّار در زیر خرقهٔ (در باطنِ) زاهد:

حافظ، این خرقه که داری تو، ببینی فردا / که چه زنّار ز زیـرش بـه جـفا بگشـایند

۱۱. شاه‌نشان: هردو مـعنی را مـی‌توان بـرای آن قـایل شـد: یکـی دارای نشـان و شایستگی شاهی، و دیگر بر تخت نشانندهٔ شاهان. (قس «کـی‌نشان» در «قـصیده در مدح شاه شجاع» ب ۳.)

۱۲. ظهیر، در قصیدهٔ یاد شده در ذیل شمارهٔ ۱:

تو را به حجّت دیگر چه حاجت اندر ملک / کـه در جـبین تـو پیداست فـرّ یـزدانـی؟

فَرّ یزدانی: پیشتر دربارهٔ فرّ یا فرّه و چند واژهٔ همریشهٔ آن و ایـن پـدیدار کـهن و بی‌اندازه مهم در اندیشهٔ حِکمی و سیاسی ایرانیان باستان توضیح داده شد (ح ۱۱۹/۴) و بر تأثر فراوان شیخ اشراق در آثارش از بینش و نگـرش آنـان تأکـید رفت. اکـنون گوشه‌ای از سخنان او در این باره برای تتمیم توضیح نقل می‌شود. «نوری که مُعطی تأیید است که نفْس و بدن بِدو قوی روشن [کذا ـ م] گردد در لغت پارسیان "خُرَّه" گویند و آنچه ملوک خاص باشد آن را "کیان خُرَّه" گویند. و از جمله آن کسانی که بدین نور و تأیید رسیدند خداوند "نیرنگ" مَلِک افریدون و آن‌که حکم کرد به عدل و حقّ قدس و تعظیم ناموس حق به جا آورد [...] از شعاع انوار حق تعالی به سلطنتی کیانی بر نـوع خویش حکم کرد و مسلّط به قدرت و نصرت و تأیید بر عدوّ خود ضحاک، صاحب دو علامت خبیث، و او را هلاک کرد به امر حق تعالی [...] و دوم او از ذُرّیّت او مَلِک ظاهر، کیخسرو مبارک، که تقدّس و عبودیت را بر پای داشت، از قدس صاحب سخن شد و غیب با او سخن گفت و نفس او به عالم اعلیٰ عروج کرد [...] و معنی "کیان خُرّه" دریافت، و آن روشنیی است که در نفس قاهر پدید آید که سبب آن [کذا؛ به سببِ؟ ـ م] گردنها او را خاضع شوند [...] روزگارها چنان ملکی ندید و بجز ازو پادشاه یاد ندارد،

و قوّهٔ الهی او را حرکت فرمود، بیرون آمد از دیار خویش. درودْ باد بر آن روز که مفارقت وطن کرد، روزی که به عالم علوی پیوست.» («الواح عمادی»، مجموعهٔ آثار فارسی ۱۸۶ـ۱۸۸) شیخ اشراق در حکمةالاشراق نیز نظیر این سخنان را دارد.

۱۴. ظهیر، در همان قصیده:

ز کیمیای بقا آفریده‌اند تو را   به التفات تو ارزَد زمانهٔ فانی؟

طراز: کناره و فراویز جامه (نک. ح ۳۳۴/۶.)

۱۵. ظهیر، در همان:

مثال ذات تو اندر جهان کون و فساد   همه حکایت گنج است و کنج ویرانی

۱۶. هیولیٰ: اصطلاح فلسفی؛ عربی از یونانی Ulê = مادّهٔ اولیهٔ عالم، که همواره متصوَّر به صوَر و متقلّب به احوال و اَشکال و هَیَآت مختلف است. (معین) هیولیٰ واحد و بسیط است. رسائل اخوان‌الصفا ۳، ۱۹۸. ابن‌رشد گوید: هیولیٰ عبارت از تنها امری است که علّت کون و فساد است و هر موجودی که عاری از آن طبیعت (هیولیٰ) باشد غیر کائن و غیر فاسد است. تهافت‌التّهافت ۱۰۷ (سجادی، فرهنگ معارف اسلامی، به تلخیص)

صورت: اصطلاح فلسفی؛ = آنچه فعلیت اشیاء به آن است. (همان؛ برای معانی متعدد و ترکیبهای فراوان آن، نک. ذیل «صورت» و مدخلهای مربوط تا صفحات بعد.) آنچه شئ بدان بالفعل است، مانند صورت تخم مرغ برای تخم مرغ، چه تخم مرغ بالفعل دارای صورت تخم مرغ است. (خوانساری، فرهنگ اصطلاحات منطقی)

۱۸. صَریر: صوت قلم و در (صحاح) وزن فعیل در عربی برای اصوات مختلف است.

شاعر می‌گوید: فرشتگان کرّوبی هم با صوت قلم ممدوحْ سماع عارفانه می‌کنند.

۱۹. شَکَرآویز: گوشه و سر دستار که از پشت به میان دو کتف می‌آویخته‌اند. (معین؛ نیز نک. هاشم جاوید، حافظ جاوید ۴۹۱ـ۴۹۴، که توضیحات و شواهدی داده شده است.)

آستین افشاندن: از معانی آن، آنچه مناسب بیت است اینهاست (که می‌توانند ایهام انگاشته شوند): بخشش فراوان، اِعراض و ترک کردن، نازیدن و فخر فروختن و به وجد آمدن. معنی بخشش کردن و نازیدن، هردو، در بیت متن هست. اعراض و ترک کردن در بیت سیف اسفرنگی:

بر خستگان، ای نازنین، چندین میفشان آستین

جانهای در خون گشته بین، از درد بی‌درمان تو

(دیوان ۶۵۸)

و به وجد آمدن، سعدی، در حکایت «ز دریای عمّان برآمد کسی...»:

سخن گفت و دامان گوهر فشاند — به نطقی که شاه آستین برفشاند

(بوستان ۴۶)

(نیز نک. «آستین‌فشان» در: ح ۸۷/۷.)

۲۰. صَواعق: جمع صاعقه (نک. ح ۳۹۷/۳.)

سَخَط: خشم گرفتن و ناخشنود شدن، ضدّ رضا (منتهی‌الارب)

۲۳. کِلّه: خیمه‌ای از چادر نازک (نک. ح ۱۳/۱.) کلّهٔ نُعمانی: نعمانی اشاره دارد به شقایق‌النُّعمان. نعمان به معنی خون هم هست، که با رنگ شقایق تناسب دارد. همچنین شقایق شباهت به کِلّه دارد، و به همین سان بادبان کشتی و زورق.

۲۶. سخن در پرده می‌گویم: چو گل از غنچه بیرون آی

که بیش از پنج روزی نیست حکم میر نوروزی

۲۸. نمی‌دانم از کدام تهمت تکفیر سخن می‌گوید؛ سپری شدن دورهٔ تکفیر و تعزیر مبارزی؟ یا تهمتی به ممدوح زده بودند، که اکنون رفع شده است؟

۳۰. مُنجذِب: اینجا مجذوب

جذبَه: (در عربی: جذبة، اسم مرّه از مصدر «جذب») = تقرّب به حق و مقام انس در طیّ منازل سلوک، که بدون رنج و سعی سالک و تنها با عنایت الهی حاصل شود. (سجادی، فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی؛ مرآت عشاق، در: برتلس، تصوف و ادبیات تصوف ۱۸۶) مولانا:

گر رسد جذبهٔ خدا، آب مَعین — چاه ناکنده بجوشد از زمین

(مثنوی ۵، ۱۳۰)

می‌بینیم که حافظ اناالحق گفتن حلاج را از جذبهٔ الهی می‌داند. (نیز نک. «حلاج» در: ح ۳۰۱/۴.)

۳۱. لعل پیکانی: در فرهنگها چیزی در این حدود تعریف شده: نوعی از لعل بر شکل و هیأت پیکان. (برهان، معین، دهخدا؛ قزوینی هم در حاشیهٔ بیت به همین سان) لعل انواع می‌باشد... و لعل پیکانی و... (غیاث) پیکانی: قسمی از اقسام لعل (سرمهٔ سلیمانی) نوعی از یاقوت و نیز قسمی از لاله (چراغ هدایت) و اما مطابق شرحی که در

منبعی تخصصی برای جنگ و جنگ‌افزار آمده، لعل پیکانی ممکن است مستنبط از ماجرای جبرئیل و آدم باشد. فخرالدین مبارکشاه: مطابق روایات، جبرئیل (ع) برای تشجیع آدم (ع) پیکانی برای او از آسمان آورد همه اجزای آن و تیر و پیکانش جملگی از جواهر. «از مرتبهٔ عرش کمانی آورد از یاقوت سرخ، زه از مروارید و سه چوبه تیر از یاقوت زرد، و پرهای آن از زمرّد، و پیکان او از یاقوت کبود، و آدم را کمان کشیدن و شست گرفتن و تیر انداختن بیاموخت.» (آداب‌الحرب و الشجاعة ۲۴۰) من احتمال می‌دهم که «لعل پیکانی» از این روایت (خواه از طریق مؤلف این کتاب و خواص قصص یا تفاسیر قرآنی) نشأت یافته باشد، به‌ویژه که یاقوت و لعل به هم بسیار نزدیک‌اند. بنا بر این شاید بتوان گفت که لعل یا یاقوتی بوده ساخته و تراشیده به شکل پیکان. لعل و یاقوت هم مثل الماس‌اند که وقتی تراشیده شوند تیزی خارق‌العاده دارند. بدین سان چنین پیکانی، هم سخت شکافنده است و هم به رنگ خون. و اما «لعل پیکانی»، هرچه باشد، فراوان در متون آمده؛ خاقانی:

به خون ساده ماند اشک و خاک سوده دارد رخ

مگر رخ نعل پیکان است و اشکم لعل پیکانی

(دیوان ۴۱۱)

خواجو:

ز بس که چرخ برو تیر بیوفایی زد　　　شده‌ست خون دل کوه لعل پیکانی

(دیوان ۶۱۷)

صائب (از متأخران) مثل حافظ آن را همراه با غنچه آورده است:

حدّت طبعم چو آید بر سر مشّاطگی　　　غنچهٔ پژمرده‌دل را لعل پیکانی کند

(گلچین معانی، فرهنگ اشعار صائب)

۳۲. گرانجانی: نک. ح ۲۵/۲.

شاعر به ساقی می‌گوید: مگذار هر آدم ملال‌آوری به بزم شاد وزیر راه یابد، و کاری کن که در آنجا فقط جام می گرانی کند (پر و سنگین باشد) و نه کسی از همان دست.

۳۸. ماجرا: (= ماجَریٰ) آنچه جریان یافت و کشیده شد، که ایهام به درازی سخن دارد.

ذیل: اصل معنی، دامن؛ در اینجا ایهام میان معنی دامن از سویی و دنباله یا ملحقّه و ضمیمهٔ سخن از سوی دیگر برقرار است.

۳۹. خطّ ریحانی یا ریحان: یکی از اقسام خطوط مشهور بین متأخرین است، و

آنها عبارتند از ثُلث و نسخ و تعلیق و ریحان و محقق و رُقاع و نستعلیق و دیوانی. تلخیص از کشف‌الظنون در عنوان «علم‌الخط» (قزوینی، دیوان، مقدّمه، کو، ح) از خط محقق (که به وسیلهٔ ابن‌مقله قانونمند شد) مشتق و منشعب شده. خطی است ظریف و خُرد که برای روانی و سهولت بیشتر ابداع شده و خواسته‌اند سبک و روش محقق را در خلاصه‌نویسی و ریزتر به کار برده باشند. لذا خط ریحان، تمام خصوصیات خط محقق را با اندام خردتر داراست، و به واسطهٔ ظرافت و لطافت به گل و برگ ریحان تشبیه شده است. (قلیج‌خانی، فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی، ذیل «ریحان»)

قصیده در مدح شاه شیخ ابواسحق

۱. انجوی معتقد است که مطالعه و مقایسهٔ قصیده‌های زیر از عبید و سلمان، به‌ویژه از لحاظ آشنایی با زبان و ادب قرن هشتم، مفید است؛ عبید:

سپیده‌دم عَلَم صبح چون روان کردند　　ز مهر بر سر آفاق زرفشان کردند
(کلیات ۱۲)

سلمان:

سحرگهی که چمن شمع و لاله درگیرد　　سمن به عزم صبوحی پیاله برگیرد
(دیوان ۴۷۳)

(دیوا حافظ، طبع ایشان ۲۷۸)

۲. تُتُق بستن: خیمه بستن؛ تتق = چادر و پردهٔ بزرگ (نک. ح ۳۶۸/۳.)

۴. نکال: عقوبت و سزا، هرچه باشد. (منتهی‌الارب) جرفاذقانی: «خیانت با ولی‌نعمت موجب وبال و نکال و داعیهٔ خسار و ادبار» (ترجمهٔ تاریخ یمینی ۳۷۵) (این نگارنده همین را در اینجا ضبط درست می‌داند، نه «زگال» و غیره را چنان‌که برخی گفته‌اند. نک. توضیح بعدی.) همچنین احتمال می‌رود که معانیی چون زن زشت و آتش هم به طریق ایهام اراده شده باشد.

از ابیات بحث‌انگیز حافظ است و از نظر لفظ و معنی، مایهٔ اظهارنظرهای بسیار. بیت در قزوینی دقیقاً مثل خانلری است، اما برخی طبعها چون عیوضی، جلالی نائینی ـ نورانی وصال و سایه دارند: زگال شب که کند قَدْح در سیاهی مشک، بدین معنی که: شب که چونان زغالی بی‌مقدارْ زبان بدگویی در حق مشک سیاه دراز کرده، کیفر سزاوار او این است که شرار خورشید سحرگاهی در او بگیرد و بسوزاندش. بحث

دقیق و نقل آرای حافظ‌پژوهان در گنجایی این سطور نیست و لذا به مختصری بسنده می‌شود. شاید جرقهٔ این رشته بحثها را نخست علامه قزوینی روشن کرد با تردید در صحت «نکال» و این‌که شاید به قرینهٔ «شرار» درست «زُگال» باشد. (دیوان، طبع ایشان، ص قکز، ح) سایه حلّال مشکل را ضبط نسخهٔ «ک»ی خانلری (نورعثمانیه ۸۲۵) می‌داند و معتقد است کاتب «قدْح در» را با غلط‌خوانی «قَدَح در» پنداشته و چون وزن را مختل دیده آن را پس و پیش کرده تا وزن درست درآید، و بدین‌سان این معما را درست کرده است. (حافظ به سعی سایه، پیشگفتار ۳۴) از پژوهندگان جانبدار این ضبط و این معنی، یکی روانشاد زریاب خویی است. (نک. آئینهٔ جام ۳۸۰_۳۸۶.) دیگر هاشم جاوید (حافظ جاوید ۴۶۴) و... در مقابل اینان می‌توان از استاد زنده‌یاد، احمدعلی رجایی، یاد کرد، که ضبطی چون متن قزوینی (و خانلری، اگرچه در آن زمان هنوز نشر نیافته بود) را بدون اشکال دانسته و با استناد به این بیت خواجه:

چو لاله در قدحم ریز، ساقیا، می و مشک   که نقش خال نگارم نمی‌رود ز ضمیر

نوشته‌اند: مراد از بیت مورد بحث با توجه به معنی «نکال» و اصطلاح «مشک در قدح کردن» روشن است، بدین شرح که موضوع شعر، شکنجه کردن و به عقوبت رساندن شب است؛ و جرمش آن‌که در قدح جهانیان مشک افگنده و آنان را در خواب و بیهوش ساخته است، و کیفر معیّنه هم این است که چراغ سحرگهان، یعنی خورشید، به جانش شرر افگنَد و نابودش سازد، و در این صورتْ مصرع اولْ شرط و دوم جزاست. (فرهنگ اشعار حافظ ۱۶) این نگارنده گمان نمی‌کند این ضبط و این معنی ناموجه باشد تا بدان حد که برخی آن را بی‌معنی بینگارند و به دنبال ضبطی دیگر و یا معنایی متفاوت برای «نکال» باشند؛ ضمن این‌که بین دو مصراع، لفظی چون «این است» مقدّر است که به قرینهٔ حالی حذف شده. البته ضبط «نکالِ (یا: زگالِ) شب که کند قدْح در...» را هم، البته در درجهٔ بعد، بدین لحاظ که نسخهٔ پیشگفته چندان جدید نیست و نیز معنایی هموار را به دست می‌دهد، محتمل می‌داند. به هر حال به گمان بنده ضبط قزوینی و خانلری را زیاده ناقص، معیوب و معماگون جلوه داده‌اند. به نظر می‌رسد قرنها حافظ‌خوانان آن را (حالا گیریم در بعضی از نسخ) به همین گونه خوانده و دریافته‌اند، تا برسیم به عصر ما «که حکیم آمد و دوا آورد». و اما مفصّل‌ترین بحث با بیشترین شواهد، و بر مبنای پذیرش «نکال» ولی با معنایی متفاوت، از علی رواقی است، چون همیشه با چیرگی بی‌مانندشان در علم لغت در این ایام. ایشان معنی معروف عقوبت را برای «نکال» نپذیرفته و با ذکر شواهد متعدد قایل به معنی زن

زشت‌رو و گنده‌پیر زشت در بیت شده‌اند و نیز معنی آتش و آتش افروخته. («پیشنهاد دربارهٔ سه واژه از حافظ»، نشر دانش، س دهم، ش چهارم، خرداد و تیر ۱۳۶۹، ص ۲۷ـ۲۹؛ و: «شب تاریک و بیم موج و...»، کلک، ش ۲۱، آذر ۱۳۷۰، ص ۸۴ـ۹۳.) از میان شواهد ایشان برای دو معنی اخیر به نقل یک دو فقره اکتفا می‌رود، برای معنی اول، از ناصرخسرو:

نگیرم پیش رو مر جاهلی را　　　که نشناسد نگاری از نکالی

(دیوان ۳۱۰)

و برای معنی دوم، از عبدالواسع جبلی:

گر شراری از سم اسب تو پرّد در هوا　　　از تفکّر پیکر شیر فلک گردد نکال

(دیوان ۲۵۶)

و مولانا:

شه چو دوزخ پرشرار و پرنکال　　　تشنهٔ خون دو جفت بدفِعال

(مثنوی ۶، ۵۰۰)

چنان‌که ذکر شد، این نگارنده در مورد «نکال» اصل را بر معنی رایج عقوبت و کیفر می‌گذارد و دو معنای دیگر را نهایتاً در حدّ معنای ایهامی و ثانوی می‌پذیرد، و نه بیش.

در هر حال، شب، با استعارهٔ کنایی، چون آدمی شناسانده می‌شود که ظاهراً به قصد تقلّب و در خفا سیاهی مشک را به قصد مستیِ گذاره یا تداوم خواب و خمار مستانهٔ جهانیان در بادهٔ سرخ‌فام فلق می‌کند، یا می‌خواهد صبح کاذب پدید آورد، کیفر محتومش سوختن و نابودی با شرار روشن بامدادی (پرتوهای خورشید) خواهد بود. حال اگر سرخی فلق و صبح کاذب یا نخستین را هم لحاظ نکنیم اصل قضیه چندان تغییری نخواهد کرد.

۵. عمود: گرز؛ فردوسی:

به تیغ و عمود و به گرز گران　　　چنانچون بود رسم گندآوران

ظاهراً افق را به دلیل گِردی سر گرز به آن مانند کرده است.

۶. هاشم جاوید معتقد به تأثر حافظ از این ابیات خاقانی است:

هست روی هوا کبوترفام　　　زاتش ارزن نشان کنید امروز

بید را چون زگال کرد آتش　　　باده راوق بدان کنید امروز

وز پی آن تذرو زرّین پر　　　آهنین آشیان کنید امروز

(نک. حافظ جاوید ۴۶۳.) وقتی «زرّین‌بال» برای پرنده‌ای به کار می‌رود معمولاً

خورشید از آن اراده می‌شود، همچنان‌که خاقانی «تذرو زرین‌پر» گفت. هم او «کبوتر زرّین‌بال» را به همین معنی آورده است: «کبوتر این نامه، هم آفتاب بهتر، که کبوتر زرین‌بال است.» (منشآت ۲۰۲)

مقرنس زنگاری: (یا زنگارگون، زنگارخورد و غیره) استعاره از آسمان کبودفام؛ مقرنس =گچ‌بری، که در اینجا نقوش و دوایر فلکی به طاق گچ‌بری شده مانند گردیده است. (نک. ح ۳۶۶/۱۰.)

۷. کاسه گرفتن: جام پر کردن و به دیگری دادن؛ پیشتر هم دیدیم:

ساقی به صوت این غزلم کاسه می‌گرفت — می‌گفتم این سرود و می ناب می‌زدم

(نک. ح ۳۱۳/۷.) کسرهٔ اضافه در «کاسهٔ» نقش حرف اضافهٔ «به» یا «برای» دارد، یعنی لاله جام را پر می‌کند و به نسرین و ارغوان می‌دهد، یا برای آنها کاسه را پر می‌کند. (برای نمونهٔ این‌گونه کسره، نک. ح ۴۰۳/۱.)

۹. گرفتن: اینجا = پیچیدن، پوشیدن، نشاندن؛ یعنی دُر را بر قبضهٔ تیغ بنشاند یا قبضه را با دُر بپوشاند، مثل:... گویی که پستهٔ تو سخن در شکر گرفت (۸۶/۴)

۱۰. ضَیْمَران: و ضَومَران؛ ضَومران = ریحان‌الفارس (قاموس) به فتح الضاد و المیم، ریحان دشتی یا فارسی، ضَیمَران مثله. (منتهی‌الارب) در دهخدا\به فتح اول و فتح یا ضمّ ثالث، به همان معنی؛ = شاه‌اِسپَرغَم، شاهِسفَرَم، شاهسپرم، گل بستان‌افروز، نازبو

۱۱. هیولیٰ ـ صورت: نک. «قصیده در مدح صاحب‌عیار» ب ۱۶.

در اینجا همهٔ گلها را از نظر هیولیٰ یا اصل مادّه یکسان ولی دارای صورتهای مختلف توصیف کرده است.

۱۶. غَیور: اینجا حسود، مثل:... ترسم برادران غیورش قبا کنند (۱۹۱/۷)

۱۷. شمع و افشای راز:

افشای راز خلوت ما خواست کرد شمع — شکر خدا که سرّ دلش در زبان گرفت

(نک. ح ۸۷/۲.)

مقراض: اینجا =گاز، قیچی کوچک برای بریدن سر فتیلهٔ شمع یا زر (نک. ح ۲۵۵/۵.)

۱۸. ش: شناسهٔ مفعولی، به خلاف ظاهر آن‌که شناسهٔ اضافی می‌نماید، یعنی ساقی ساغر گران بگیرد، همچنان‌که چشم خود را ساغر می‌گیرد (به چشم خود شراب می‌دهد.)

۱۹. به شادی: به سلامتی (نک. ح ۱۱۹/۸.)

۲۰. برکشیدن: صوت یا نوا را بالا بردن (به حذف مفعول) از افعالی است که نخست همراه با مفعول به کار می‌رفته‌اند ولی به مرور و بر اثر کثرت استعمال، مفعول از آنها حذف شده لیکن معنای نخستینه را حفظ کرده‌اند، مثل برشکستن پیمان یا پیوند، که نخست با مفعول همراه بوده؛ سعدی:

پیام من که رساند به یار مهرگسل | که: برشکستی و ما را هنوز پیوند است
(غ ۶۰)

اما بعدها «برشکستن» به تنهایی حامل همین معنی شده است؛ هم سعدی:

برشکست از من و از رنج دلم باک نداشت | من نه آنم که توانم که ازو برشکنم
(غ ۴۰۹)

عراق و اصفهان: (یا سپاهان) نام دو مقام در موسیقی قدیم؛ عراق امروز گوشه‌ای است در دستگاه ماهور و آواز افشاری، و اصفهان آواز یا مایه‌ای است منشعب از راست‌پنجگاه، در بالاترین نوتهای آن.

۲۴. فرقدان: ابوریحان: «دو ستارهٔ روشن‌اند بر سینهٔ خرس کوچک.» (التفهیم ۱۰۰) «یکی بر روی مفصل دست خرس با کتف او در دبّ اکبر، و دیگری پایین‌تر بر روی بازوی او. از میان بنات‌النعش (هفت ستاره بر روی پیکر خرس) از همه درخشان‌ترند.» (ترجمهٔ صورالکواکب به قلم خواجه نصیر توسی ۲۶؛ نک. شکل آن در صفحهٔ ضمیمهٔ ص ۲۶.) = دوبرادران، و آن دو ستارهٔ پیشین است از هفتورنگ کهین. السامی فی الاسامی ۴۴۴. فرقدین و فرقدان گاهی با «فرق» برای رعایت نوعی جناس همراه شده است. (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی)

۲۶. تیر چرخ: نک. «تیر فلک» در: ح ۳/۳۴۰، و «عطارد»: ح ۳/۱۰۴.

کمان: ایهام به برج قوس (نک. ح ۵/۳۹۱.)

۲۷. قیروان: نک. «قصیده در مدح شاه شجاع» ب ۳۱. غنی بر آن است که در اینجا به قرینهٔ «عروس خاوری» باید مطلق مغرب باشد. (یادداشتها ۲۴۹)

۲۸. رَفع: برداشتن (منتهی‌الارب) بلندی، در برابر خَفْض (= پستی) مولانا:

خفض و رفع این زمین نوعی دگر | نیم‌سالی شوره، نیمی سبز و تر
(مثنوی ۶، ۳۷۸)

۲۹. کُن فکان: «کن» امر الهی است، یعنی هست شو، در مورد جهان، مطابق آیات متعدد (از جمله بقرهٔ ۱۱۷، و آل عمران ۴۷) «فکان» یعنی: پس هست شد.

۳۰. طَعن: نیزه زدن (منتهی‌الارب) معنی رایج آن مجازی است.

سماک رامح: ابوریحان: «و بیرون از صورت عوّا ستاره‌ای است بزرگ، برابر بنات‌النعش، او را سماک رامح خوانند. و رُمْح [=نیزهٔ ـ م] او دو ستاره است از صورت جاثی، آنک بر زانو نشسته است [= جاثی عَلیٰ رُکْبَتَیْه ـ م] و او را از بهر بلندی سماک خوانند. و گروهی او را نگهبان شمال نام کنند. و برابر او سوی جنوب، دیگر ستاره‌ای است بزرگِ روشن، او را سماک اَعزَل خوانند، اَی بی‌سلیح، که نزدیک او هیچ ستاره نیست.» (التفهیم ۱۰۱) «بر اسطرلاب نقش کنند جهت قیاس اوقات را [...] این کواکب همیشه ظاهر باشد و به شعاع آفتاب پوشیده نشود.» (ترجمهٔ صورالکواکب ۴۸؛ نیز نک. صورت عوّا در ضمیمهٔ ص ۵۰.)

۳۱. کهکشان: ابوریحان: «مجرّه را پارسیان راه کاهکشان خوانند و هندوان راه بهشت. و او جمله شدنِ بسیار ستارگان است از جنس ستارگان ابری. و این جمله به تقریب بر دایره‌ای بزرگ است که بر دو برج جوزا و قوس همی گذرد، هر چند که جایی تنک شود و جایی ستبر، و جایی باریک و جایی پهن. و گهگاه دوتو شود و افزون.» (التفهیم ۱۱۵) = Galaxie (فرانسه) کهکشانها عبارتند از کهکشان راه شیری، کهکشان دجاجه، کهکشان مارپیچی [...] تعداد کهکشانهای مارپیچی در کیهان زیاد است. تسمیهٔ آن به کاهکشان از آن روی است که به کاهِ ریخته شباهت دارد [...] و عوام آن را «راه مکّه» می‌گویند. (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی)

۳۲. نسق: ایهام دارد به دو صورت فلکی: «آن ستارگان که بر بر و بازوی جاثی‌اند ایشان را نسق شامی خوانند، معنی آن رَده که سوی شام است. فاما نسق یمانی آنک سوی یمن است.» (التفهیم ۱۰۱)

۳۴. حرف گرفتن: خرده گرفتن، عیب گرفتن، نکته گرفتن؛ معین و دهخدا «حرف گرفتن» را ضبط نکرده‌اند ولی «حرفگیر» (صفت فاعلی مرخّم) را به معنی عیبجو و خرده‌گیر دارند.

۳۷. دست یازیدن: یازیدن = دراز کردن؛ فردوسی، از زبان رستم:

چو خشم آورم، شاه کاوس کیست؟ چرا دست یازد به من، طوس کیست؟

(شاهنامه ۲، ۲۰۰)

۳۹. یعنی شکر از آن روی شیرین است که مدتها در درون نیِ تنگ با سختی و ریاضت به سر آورده است. مقصود از «شکن تنگ» را درنیافتم.

۴۰. میان ـ کران: در مورد ایهام میان این‌دو، نک. ح ۱۸۰/۷.

۴۱. قُلْزُم: مشتق از «قَلْز» = شرب شدید؛ می‌گویند: تَقَلْزَمَهُ، آنگاه که ببلعد و

فروخورد آن را. بحر قلزم از آن روی است که هرکه را بر آن سوار شود فرومی‌بلعد. (لسان‌العرب)

دریای قلزم به نام دریای موسی و دریای زیلع نیز نامیده می‌شود، و آن خلیج باریکی است که مانند زبان از دریای یمن بیرون آمده است. (دهخدا)

* * *

قصیده، گذشته از مدح، در دلداری دادن به ابواسحق به دلیل شکستهای پیاپی او از مبارز است، که شاعر آنها را حمل بر ریاضت ضروری برای او می‌کند.

فی مدح شاه منصور

۱. حمایل جوزا: مِنطقةالجوزا، نِطاق‌الجوزا (هردو = کمربند جوزا) حمایل مربوط به صورت جبّار است، و نه جوزا یا دوپیکر. (در مورد خلط قدما در برخی موارد میان این‌دو، نک. ح ۳۴۰/۳.)

۵. مَملوک: بنده (منتهی‌الارب) غلام، برده، مولیٰ، زرخرید، درم‌خریده، رقبه، عبد؛ اصطلاحاً بندگان سپید را مملوک و بندگان سیاه را عبد می‌گفتند. (دهخدا، یادداشت مؤلف)

۶. آبخورد: محل آب خوردن، مَنهل، مشرب، مجازاً مقام و منزل و جایگاه (دهخدا) و محل راحت و فراخی و بهره‌وری = آبخور (دربارهٔ صورت اخیر، نک. ح ۷/۴.)

۸. مسعود سعد:

گر برکَنم دل از تو و برگیرم از تو مهر   آن مهر بر که افکنم؟ آن دل کجا کنم؟

(دیوان ۴۹۷،۱)

کمال اسمعیل هم بیت تضمین شده در شعر حافظ را با اقتباس آن از بیت مسعود در غزلی بدین مطلع درج کرده است:

جان را چو نیست وصل تو حاصل، کجا برم؟   دل را که شد ز درد تو غافل، کجا برم؟

(دیوان ۷۷۶)

۱۱. نظم ثریّا: «نظم» با «ثریا» (که جمعی پراگنده و خوشه‌گونه از ستارگان است) طباق دارد.

نظم دُر: شغلی در قدیم به این نام و یا «نَظّامی» وجود داشت. (نک. ح ۳/۹.) اینجا

استعاره از سرودن شعر

۱۸. عِنَب: انگور، جمع آن اَعناب؛ شراب را آب عنب یا بنت‌العنب (۵/۹) می‌گفتند.

وضعِ: درخورِ، مناسب حالِ:

حافظ، شراب و شاهد و رندی نه وضع تست

فی‌الجمله می‌کنی و فرومی‌گذارمت

خرابات‌پرور: (صفت مفعولی مرخّم) = پروردهٔ خرابات، اگرچه در ظاهرْ صفت فاعلی می‌نماید. (برای برخی نمونه‌های مشابه، نک. «دلنشان» در: ح ۱۲۱/۶.)

۱۹. داوری: جنگ، دعوا، مرافعه (نک. ح ۴۴۲/۱.)

۲۰. صِیت: ذکر، و دفّ که نوازند. (لسان‌العرب) آوازه، شهرت نیک (معین) خاقانی:

صیت او چون خضر و بختش چون مسیح　　این زمین گرد، آن فلک‌پیمای باد

(دیوان ۵۱۷)

نظامی ترکیب «بلندصیتی» (بلندآوازگی):

نفَس بلندصوتم جرس بلندصیتی　　قلم جهان‌نوردم علم جهان‌ستانی

(گنجینه ۲۸۷)

۲۱. کارنامه: دفتری حاوی ثبت اعمال کسی: «روزنامهٔ اقبال بدین معانی آراسته شود و کارنامهٔ سعادت به امثال آن مطرّز گردد.» (کلیله ۱۲۵)

۲۲. شِبْل الاسد: شبل = شیربچه (منتهی‌الارب)

غضنفر: شیر درنده و آدم تندخوی (لسان‌العرب) مرد درشت‌اندام درشتخوی (دهخدا)

۲۳. سعدی:

گفتی: ز خاک بیشترند اهل عشق من　　از خاک بیشتر نه، که از خاک کمتریم

(غ ۴۳۷)

حافظ «خاک» را به «ذره» بدل کرده است. (در ۳۶۵/۷ هم از همین بیت متأثر شده است.)

۲۴. گزلک: حرکت حرف اول و سوم را به اختلاف گفته‌اند: گَزْلُک: قلمتراش را گویند. (صحاح‌الفرس) گَزلِک: نوعی از قلمتراش که سرش برگشته و دنباله‌اش باریک باشد. (رشیدی) به کسر اول و سوم، کارد کوچک و نوعی از کارد قلمتراش که سر آن برگشته باشد و دنباله‌اش باریک، و این لفظ به کاف فارسی نیز صحیح است. از برهان. و

در سراج‌اللغة به کاف عربی (کزلک) و به فتح اول و سوم نیز نوشته. (غیاث) در معین گَزِلک و گِزِلِک = کارد کوچک دسته‌دراز، نیز گَزلیک (که امروزه متداول است) عطار:

گزلکی خواست از پی مهمان خویش تـــا بـــبرّد پـــاره‌ای از ران خـــویش

(مصیبت‌نامه ۳۹۳)

۲۶. عشوه خریدن: فریب خوردن (نک. ح ۸۵/۴.)

احتمال می‌دهم مراد شاعر از «بازار تیزی» بازارگرمیِ کس یا کسانی است که شاعر خود را از سنخ آنان نمی‌داند و خطاب به ممدوح می‌گوید: من نه اهل خود را آراستن و نیکو جلوه دادنم و نه گول و آبدندان که مرا بفریبند. این استنباط از آن روی است که بازارگرمی کردن با جلوه فروختن ملازمه دارد، کـه شـاعر خـود را از ایـن یک مـبرّا می‌داند. احتمالاً چیزی میان شاعر و دیگران وجود داشته و شاعر بر خود لازم دیده تا از فرصت سود جوید و آن را به آگاهی شاه منصور برساند، و الله اعلم.

* * *

شعر در طبع قزوینی جزو غزلها آمده است.

۱

۳. مولانا:

بیا تا قدر همدیگر بدانیم | که تا ناگه ز یکدیگر نمانیم
(کلیات ۳،۲۵۶)

۷. وَ زکریّا اِذْ نادیٰ رَبَّهُ رَبِّ لاتَذَرْنی فَرداً و انتَ خیرُ الوارثینَ (انبیاء ۸۹) (و زکریّا را [یاد کن] آنگاه که پروردگارش را خواند: پروردگارا، مرا تنها مگذار، که تو بهترین بازماندگانی.)

۹. به لطف: ایهام: الف. از راه مهر و محبت؛ ب. به آرامی، به صوت آهسته (نک. ح ۴/۱.)

رهنشین: فقیر، گدا، نیز فروتن (نک. «راه‌نشین» در: ح ۱۷۹/۲.)

۱۰. بیا دامی بنه...: یعنی اگر بضاعت و عُدّت و استعدادی داری، بیار و بهره‌ای برگیر.

۱۱. عراقی:

عشق، سیمرغ است کو را دام نیست | در دو عالم زو نشان و نام نیست
پی به کوی او همانا کس نبرد | کاندر آن صحرا نشان گام نیست
(کلیات ۱۵۹)

۱۲. سعدی:

گر کسی وصف او ز من پرسد | بی دل از بی نشان چه گوید باز؟
(گلستان ۵۰)

۱۳. تاکِ سرو: «تاک» در دهخدا به معنی مطلق شاخه اعم از رَز و غیره نیز آمده و این

بیت تنها شاهد آن است، و لذا ممکن است این معنی صرفاً استنباط از بیت باشد، اما اگر چنین معنایی سابقه داشته باشد یگانه معنای مناسب برای بیت با همین ضبط خواهد بود. قزوینی: شاخ سرو، که هر چند بی‌اشکال می‌نماید، ولی ممکن است تصرّف کاتبانی بوده باشد که «تاک» را مشکل یافته و آن را به صورت ساده‌تر «شاخ» بدل کرده‌اند.

در هر حال، سرو به دلیل بلندی می‌تواند برای دیده‌بانی به کار رود.

۱۶. ساز: ایهامی میان آلت موسیقی و معنی وسیله، جهاز، زاد و برگ و نظایر اینها؛ معنی اول به قرینهٔ «وزن» و معنی دوم به اعتبار خالی شدن کیسه و چنتهٔ خورشید از هرگونه مایهٔ مدد و امداد است.

۱۹. رفیقان چنان عهد صحبت شکستند   که گویی نبوده‌ست خود آشنایی

۲۰. تنها ـ تنها: اوّلی یعنی بیکس، و دومی جمع است یعنی افراد (درگذشته). بدین‌سان جناس تام است.

۲۳. گوهر ـ خرمهره: به ترتیب استعاره از شعر نیک و سخن بد

۲۴. تحریر: ایهام: الف. نگاشتن؛ ب. پاکیزه کردن، سره کردن؛ ج. در تذهیب، دَورگیری خطوط و نقوش با قلم سیاه (دو معنی اخیر برگرفته از: قلیچ‌خانی، فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی، ذیل «تحریر»)

ن و القلم و ما یَسطُرونَ (قلم ۱) (نون، سوگند به قلم و آنچه نگارند.)

ن: از حروف مقطّعه که در فواتح برخی سوره‌های قرآنی آمده. برخی مفسّران آن را «نون» به معنی ماهی، دوات و غیره دانسته‌اند. نون: حوت (ماهی بزرگ یا نهنگ) جمع آن اَنوان و نِینان؛ ذَاالنون در قرآن یونس نبی است و این تسمیه از جهت حبس شدن او در شکم ماهیی است که او را فروبرده بود. (لسان‌العرب) در بیت حافظ دارای ایهام است به حوت (به قرینهٔ ماهی) و دوات (به قرینهٔ تحریر) و شاید شکل نگارشیِ حرف «ن» هم لحاظ شده باشد.

عزیز نسفی ظاهراً به معنی دوات قایل است، چنان‌که در تفسیری بر آیه از دیدگاه عرفانی می‌نویسد: «نون عبارت از عالم قوّت است و عالم قوّتْ دوات خدای است. و قلم عبارت از جوهر اول است و جوهر اولْ قلم خدای است. وَ ما یَسطرونَ، عبارت از مفردات است و مفرداتْ نویسندگان خدای‌اند و دایم در کتابت‌اند و کار ایشان این است که همیشه مرکبات می‌نویسند و مرکباتْ کلمات‌اند و کلمات نهایت ندارند، و با آن‌که نهایت ندارند مکرّر نیستند. قوله تعالی: قُلْ لَو کانَ البحرُ مِداداً لِکَلِماتِ رَبّی لَنَفِدَ

البحرُ قبلَ اَنْ تَنْفَدَ کلِماتُ ربّی و لَو جِئْنا بِمِثْلِهِ مَدَداً» (کهف ۱۰۹) (مقصد اقصی ۲۴۱)

۲۶. حُکم‌انداز: تیراندازی که هیچگاه تیر او خطا نکند. = قَدرانداز، قادرانداز؛ سعدی حکایتی دارد که یکی از ملوک پارس فرمان می‌دهد تا انگشتری او را بر گنبد عضد در مصلای شیراز نصب کنند تا هر تیراندازی که تیر از درون آن بگذراند انگشتری از آنِ او باشد. «چهارصد حکم‌انداز که در خدمت وی بودند خطا کردند مگر کودکی که بر بام رباطی به بازیچه تیر به هر طرف می‌انداخت.» (دهخدا، به تلخیص و تغییر)

۲۹. طِیب: اینجا بوی خوش

* * *

شعر آمیزه‌ای از خوش و ناخوش و تلخ و شیرین است، و داغ و دلخوشی در کنار هم. در فاصلهٔ بیتهای ۱۳ تا ۲۲، شاعر سخن از داغدیدگی می‌گوید، که احتمال می‌رود در مرگ همسر او باشد، که یادکردهایی دیگر هم از او دارد. (نک. شرح غزل ۲۱۰.) ذکر «همدم دیرین» به گمان من این احتمال را تقویت می‌کند. البته به نظر می‌رسد این داغ برای شاعر یادآوری می‌شود از کلّ رفتگان دور یا نزدیک. در قسمت آخر، سخن از شعر و تلقی خواجه از شعر خویش است، که در باب آن، گذشته از زیبایی و نغزی، بر پیوند آن با قرآن (ب ۲۴) و روح عشق و معنویت و جوهر علوی آن تأکید می‌کند (از جمله ب ۳۰). در هر حال به گمان من شعر از نظر بازتاب برخی ایام و احوال و افکار شاعر ارزشمند است. وزن دوبیتی با خاطره‌ای که برای اهل ادب پارسی از اشعار پرسوز و حاوی عواطف رقیق، به همراه سادگی جوهری آن، ایجاد می‌کند بی‌گمان تأثیر خاص خود را در القای محتوای شعر گذارده است.

۲

۲. پر جبریل: تقدس دینیِ بال و پر حامل وحی، وقتی با اندیشه‌های عرفانی شیخ اشراق به هم می‌آمیزد، بیانگر یک جهان عمق و لطافت می‌شود. سهروردی رسالهٔ «آواز پر جبرئیل» را در پاسخ مدّعی منکری که این کلمه را «هذیانات مزخرف» (لاطائلاتی با ظاهرِ تزیین کرده) خوانده بوده نوشته است. (نک. مجموعهٔ آثار فارسی ۲۰۸ـ۲۲۳.) «حکایت ایراد کرد از خواجه ابوعلی فارمدی (ره) که او را پرسیدند که:

چون است که کبودپوشان بعضی اصوات را آواز پر جبرئیل می‌خوانند؟ گفت: بدان‌که بیشتر چیزها که حواسّ تو مشاهدهٔ آن می‌کند همه از آواز پر جبرئیل است.» (همان ۲۰۸ـ۲۰۹)

۳. استغنا: در اینجا به نظر نمی‌رسد هیچ ربطی به استغنای الهی داشته باشد بلکه به معنی تکبّر کردن و غروری است که از جاه و مال دنیوی دست می‌دهد. این نگارنده پیشتر در شرح این بیت:

این چه استغناست، یارب، وین چه قادر حاکم است
کاین همه زخم نهان هست و مجال آه نیست

در اثبات صحت «حاکم» (به جای «حکمت» قزوینی) به این بیت استناد جسته است. (نک. ح ۷۲/۵.)

* * *

احتمال می‌دهم شاعر سخن از پاره‌ای نابهنجاریهای اجتماعی می‌گوید و ستمی که از سوی حاکمان متفرعن و چشم و گوش بر هرگونه معیار اخلاقی و انسانی بسته بر مردم می‌رود. شاعر «بانگ سیل» را، هم از جهت فراوانی فساد می‌گوید و هم آن بانگ و هیاهویی که هرگونه صدای حق را در خود محو و مستهلک می‌کند. حتی سوختن پر جبرئیل در حکم آتش‌افروزی‌های کودکان است، و سخنْ ناتوان از توصیف این معنی.

۴
ساقی‌نامه

۳. کیخسرو و جم: هردوی آنها، با توجه به عکسِ (= پرتو یا بازتابِ) می از جام، با نور ارتباط دارند. جم، چنان‌که از نامش برمی‌آید، مرتبط با خورشید و نور و برای قوم هند و ایرانی چون خورشیدی درخشان بوده است. به همین سان کیخسرو، که به قول شیخ اشراق برخوردار از «انوار قاهره و اَضواءِ مینویّه» (که سرچشمهٔ «خُرّة و الرّأی»اند و زردشت از آن خبر داده) بوده، یعنی آنچه «خلسهٔ پادشاه صدیق، کیخسرو مبارک، بر آن واقع شده است.» (حکمة‌الاشراق، ترجمهٔ سید جعفر سجادی ۲۷۴) بنا بر این، ذکر نام این‌دو در پیوند با نور، نشانه آگاهی شاعر از داستانها و روایات پیرامون آنها بوده است.

۴. کَی: هردو مورد به فتح اول‌اند؛ اوّلی فقط به معنی چه هنگام است، ولی دومی با ایهام میان این معنی و پادشاه.

۵. فتوح: هرآنچه بر بنده از سوی حق گشاده شود پس از آن‌که بر او بسته شده باشد، از نعمتهای ظاهری و باطنی همچون ارزاق و عبادات و علوم و معارف و مکاشفات و امثال اینها. (عبدالرزاق کاشانی، اصطلاحات‌الصوفیه ۱۰۷) غزّالی دربارهٔ سماع: «به ادب بنشیند و همهٔ دل با حق تعالیٰ دارد و منتظر آن باشد تا چه فتوح پدیدار آید از غیب به سبب سماع.» (کیمیا ۱، ۴۹۸) در «عشق‌نامهٔ» منسوب به سنایی:

دل محلّ تنزّل عشق است   دایما در تزلزل عشق است
جای او قلب و نفس و روح آمد   زین سویش بند و زان فتوح آمد
(مثنویها ۲۱)

=گشایش؛ خواجه:

از خم ابروی توام هیچ گشایشی نشد   کس نزده‌ست ازین کمان تیر مراد بر هدف

=گشاد؛ مولانا:

ای بنده قمر پیشت، جان بسته کمر پیشت
از بهر گشاد ما، در بند قبایی تو
(کلیات ۵، ۳۸)

حافظ:

بگشا بند قبا تا بگشاید دل من   که گشادی که مرا بود ز پهلوی تو بود

فتوح در اصطلاح به معنی هرآنچه نذر خانقاه و پیشکش درویشان شود نیز فراوان به کار رفته است، چنان‌که خواجه می‌گوید:

نذر و فتوح صومعه در وجه مَی نهیم   دلق ریا به آب خرابات برکشیم

۱۱. پیران: پسر ویسه، وزیر افراسیاب، که به‌راستی مظهر «رای» و خرد و آهستگی است. به‌رغم وابستگی او به دستگاه دشمن بد کردار، ایرانیان خاطراتی خوش از مهربانیهای او در حق سیاوش نیز دارند. به هنگام ورود شهزادهٔ ایرانی، کوشش بسیار در رفاه و راحت او کرد. برای بیرون بردن غم غربت از دل او جریره، دخت خویش، را به همسری وی درآورد، که فرود از او زاد. آنگاه برای نزدیکتر شدن او به پادشاه، اجازهٔ ازدواج وی با فرنگیس، دختر افراسیاب، را از پادشاه گرفت. اما به هنگام نبرد فرجامین دو کشور، حاضر نشد دست از خدمت به دستگاه اهریمنی افراسیاب بردارد، و سرانجام به دست گودرز، پهلوان پیر و فرمانده سپاه ایران، کشته شد، لیکن

کیخسرو، به پاس نیکیهای او فرمان داد تا پیکر او با نهایت اعزاز به دخمه سپرده شود.

(دربارهٔ چهره و ویژگیهای نیک و گاه بد او، نک. از همین قلم، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی ۲۹۵_۳۰۷.)

شیده: پسر افراسیاب تورانی:

چنین گفت با شیده افراسیاب   که: چون سر برآرد سیاوش ز خواب

(شاهنامه ۸۴،۳)

۱۲. ش: (در: نیزش) شناسهٔ اضافیِ مؤخّر آمده، متعلق به «دخمه» (= دخمه‌اش نیز)

۱۳. سلم و تور: سلم بزرگترین پسر و تور پسر میانی فریدون، پادشاه پیشدادی؛ وقتی فریدون جهان را بر پسران بخش کرد، روم و خاور به سلم و توران به تور رسید و بهترین یعنی ایران از آن فرزند کهین، ایرج، شد که پدر او را بیشتر دوست می‌داشت. آن‌دو بر ایرج رشک بردند و او را کشتند. همین رویداد، انگیزهٔ آغاز جنگ میان سپاه فریدون و سلم و تور شد. سرانجام سپاه ایران (که فرماندهی آن به منوچهر، فرزند بازماندهٔ ایرج، سپرده شده بود) پیروز شد. سرِ بریدهٔ سلم و تور را نزد فریدون فرستادند، و او آن دو سر را در کنار سر ایرج نهاد و باقی عمر را در غم سه فرزند به سر آورد و جان سپرد. (نک. شاهنامه ۱، ۹۰ به بعد.)

۱۴. سِپنج: آرامگاه باشد و جای مهمانی و خانهٔ عاریتی نیز گویند؛ فردوسی گفت، بیت:

چنین است رسم سرای سپنج   گهی ناز و نوش و گهی درد و رنج

(صحاح‌الفرس)

بر وزن شکنج به معنی مهمان و عاریت و خانه‌ای باشد که مُزارعان و دشتبانان در سر غله‌زار و فالیز و امثال آن از چوب و علف سازند [= کَپَر ـ م] و آرامگاه عاریتی، و چون دنیا را بقایی نیست و حکم مهمانخانهٔ عاریتی دارد آن را نیز به‌طریق استعاره سرای سپنج خوانند. (برهان) به خلاف پندار سازندگان اشتقاقهای عوامانه، هیچ ربطی به «سه» و «پنج» ندارد.

۱۶. آتش‌پرست: گذشته از دلالت ایهامیِ «آتش» به دنیا، اساساً این واژه و صفت در قدیم برای زردشتیان و مغان به کار می‌رفت، که به نظر می‌رسد خطایی باشد ناشی از ناآگاهی از معنای پرستیدن برای آتش، بدین‌سان که پرستش و پرستیدن در اصل به معنی خدمت و خدمت کردن بوده و آنگاه معنی عبودیت و عبادت به خود گرفته

است. بنا بر این «آتش‌پرست» به معنی خادم و خدمتگزار آتش است، و نه عبادت‌کنندهٔ آتش. در مورد «پرستیدن» و مشتقّات آن باید گفت که مرکّب است از جزءِ pari پیشوند = پیرامون، و ریشهٔ stā = ایستادن، و بر روی هم خدمت کردن و عبادت یا پرستش کردنْ هردو را معنی می‌دهد. پرسته = خدمتکار زن (برای اطلاع بیشتر، نک. حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «پرستیدن».) در شاهنامه فراوان به معنی خدمت کردن، تیمار و محافظت کردن و امثال اینها آمده است، همچون:

وزان پس چو فرمایدم شهریار   بیایم پرستش کنم بنده‌وار

واژهٔ «پرستار» هم در اصل به معنی خدمتگزار است، که امروز به معنی خدمت‌کننده به بیماران به کار می‌رود، و در قدیم به معنی مطلق خدمتکار بوده است؛ در هزارهٔ دقیقی:

بیامد گو و دست کرده به کَش   به پیش پدر شد پرستارفش

(۶، ۱۳۰)

موبد رستم شهزادی در نامه‌ای در پاسخ مقالهٔ «معمای گزارش گاتها» از سیروس پرهام (نشر دانش، س نهم، ش دوم، بهمن و اسفند ۱۳۶۷) بر همین معنی تأکید می‌کند و انتساب معنی عبادت‌کنندهٔ آتش به «آتش‌پرست» را گفتهٔ مغرضانه و نادرست و بی‌پایه می‌خواند و نتیجه می‌گیرد که واژهٔ پرستش در مورد هرچه غیر از خداست، از جمله آتش، به معنای نگاهبانی است. (همان نشریه، س نهم، ش سوم، فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۸، ص ۸۷.) در هر حال پیشینیانی که دین زردشت را کیش آتش‌پرستی می‌خوانده‌اند، گذشته از عدم وقوف به این معنای پرستش، لابد به این موضوع ساده هم توجه نداشته‌اند که اگر زردشتیان آتش را عبادت می‌کرده‌اند پس اهورامزدا در این میان چه بوده است.

۱۷. بکر مستور مست: پیداست مستور و مست در مقابل یکدیگر است و جمع میان این‌دو، مصداق پارادوکس است. همچنین نظیر این توصیف برای شراب، این بیت خواجه است:

دختری شبگرد تیز و تلخ و گلرنگ است و مست

گر بیابیدش به سوی خانهٔ حافظ برید

۲۰. شیرگیر: در ارتباط با باده، احتمالاً متأثر از حکایت جوان کفشگر در داستان بهرام گور است که بر اثر نوشیدن باده آنچنان دلیر و بی‌باک شده بود که سوار بر شیری درنده شده بود و آن را چون مرکبی رهوار و رام به هرسو می‌راند. آنگاه که خبر آن را

به‌بهرام رساندند او، که پیشتر به دلیل بلایی که باده‌نوشی مفرط بر سر کُبروی آورده و به مرگ فجیع او منجر شده بود باده را بر همگان حرام کرده بود، این بار آن را دوباره حلال دانست.

بر آن شیر غُـرّان پسـر شـیر بـود — جوان از بر و شیر در زیـر بـود...

یکی کفشگر دید بـر پشت شـیر — نشسته چو بر خر، سواری دلیـر

(شاهنامه ۳۲۴،۷)

۲۲. بَخور: بوی خوش که در فضا بپراگنند. (نک. ح ۳۷۷/۴.)

۲۴. مَغاک: گودال، مجازاً گور (نک. ح ۲۹۳/۵.)

۲۵. باغ روحانیان: گلشن قدس، چمن قدس، نزهتگه ارواح و سایر تعابیر مشابه (نک. ح ۱۱/۷.) واژهٔ «روحانیان» را حافظ غالباً به معنی عارفان به کار برده، ولی اینجا ظاهراً به معنی ارواح یا روانهای مـلکوتی است، و لذا «بـاغ روحـانیان» یـعنی عـالم فریشتگی؛ سنایی «روحانیان» را به همین معنی آورده:

همّت کـرّوبیان، شـعبدهٔ دست تست — سرمهٔ روحانیان، خاک کف پای تست

(دیوان ۸۱۰)

تخته‌بند: مصلوب (نک. ح ۳۳۴/۴.)

۲۶. خراب ـ گنج: «خراب» ایهام میان معنی بسیار مست و ویران؛ بر پایهٔ مَثَل: گنج در خرابه است:

بیا، بیا، که زمانی ز می خـراب شـویم — مگر رسیم به گنجی درین خراب‌آبـاد

۲۹. احتمالاً ناظر به ماجرای حلّاج و افشای راز در حال سُکر عارفانه است. (نک. ح ۱۳۶/۶.)

۳۰. رود زهره: رود یکی از سازهای منسوب به زهره (مظهر طـرب، مـوسیقی و سماع) است. (دربارهٔ رود، نک. ح ۲۵۱/۳؛ در باب زهره: ح ۴/۸.)

* * *

در باب ساقی‌نامه و ابـداع کـنندهٔ آن بـحثهایی صـورت گـرفته است. قـدیمترین نمونه‌های واقعی و کامل آن از نظامی در شرفنامه است که شاعر در آغاز هـر داسـتانْ ابیاتی خطاب به ساقی با محتوای درخواست باده، و در مواردی ذکر بی‌اعتباری جهان و ضرورت گذراندن عمر به شادی و امثال این مـضامین، آمـده است (کـه مشـابه آن «مغنّی‌نامه» است در فواتح داستانها در اقبالنامه.) اما محمدجعفر محجوب بر آن است

که آفرینندهٔ ساقی‌نامه فخرالدین اسعد گرگانی است در منظومه‌ای در بحر متقارب، که اکنون از میان رفته و تنها یکی دو بیت از آن در فرهنگهایی چون جهانگیری باقی مانده است، مثل:

بیا ساقی آن آب صافی‌فروغ — که از دل برد زنگ و از جان وَروغ...

که به شاهد «وروغ» (= تیرگی) آمده، یا:

مغنّی، بیا و بیار آن سرود — که ریزم ز هر دیده صد زنده‌رود

به شاهد «زنده» درج گردیده است. (نک. «ساقی‌نامه ـ مغنّی‌نامه»، حافظ‌شناسی ۵، تابستان ۱۳۶۶، ص ۱۳۸ـ۱۵۷. استاد زنده‌یاد پیشتر هم آن را در سخن، س یازدهم، ش یکم طرح کرده بود.)

و اما مجموعه‌هایی از ساقی‌نامه‌های شاعران در دست است. (از جمله، نک. عبدالنبی فخرالزمان قزوینی، تذکرهٔ میخانه [مختصّ شاعرانِ دارای ساقی‌نامه و احوال آنان تا عصر مؤلف ـ م] به اهتمام احمد گلچین معانی، تهران، اقبال، ۱۳۴۰.)

و اما به گمان این نگارنده، حافظ در ساقی‌نامهٔ خود، اگرچه معروفترین در این نوع است، تا حدودی تحت تأثیر خواجوی کرمانی در مقدّمهٔ منظومهٔ «همای و همایون» بوده است، از جمله در یادکرد پادشاهان و پهلوانان کهن، که همگان از میان رفته‌اند بی‌آن‌که حتی گوری از آنان بر جای باشد، و لزوم عبرت‌گیری از جهان گذران و دگرگونیهای آن و اغتنام فرصت عشرت و غیره، همچون:

بده ساقی آن عین آب حیات — که دوران گیتی ندارد ثبات...

که آنها که بزم طری ساختند — به بزم طرب هم نپرداختند

ازین دامگه دَیر تاری‌مغاک — برفتند و بردند حسرت به خاک

ز من بشنو این پند آموزگار — مکن تکیه بر گردش روزگار

که گر پور زالی، ازین پیر زال — به دستان‌نمایی، شوی پایمال

(خمسهٔ خواجوی کرمانی ۲۷۳ـ۲۷۴)

در هر حال، ساقی‌نامهٔ حافظ بیش و پیش از همه متأثر از داستانها و چهره‌های حماسهٔ بزرگ استاد توس، البته با برداشت کاملاً غنایی و تغزلی است، همراه با پاره‌ای مضامین و مصطلحات عرفانی و قلندرانه.

۶

۴. زندخوان: زردشتی، مغ؛ زند: تفسیر اوستا، کتاب دینی زردشتیان، به زبان پهلوی؛ این واژه از اَزَنتی azanti مشتق شده، که به معنی شرح و بیان و گزارش است. زنتی از ریشهٔ zan اوستایی، دَن dan پارسی باستان، به معنی دانستن و شناختن گرفته شده که با پیشوند a به صورت a-zanti درآمده و در تفسیر پهلوی به «زند» گردانیده شده. امروزه «زند»، که در پهلوی هم همین است، نام گزارش اوستا به زبان پهلوی است که از گاه ساسانیان به ما رسیده است. (معین، مزدیسنا و ادب پارسی ۱، ۲۰۸ـ۲۰۹؛ برای اطلاع بیشتر دربارهٔ چگونگی ظهور این نام و ترکیبات آن بنگرید به پس از آن.) ترکیباتی چون زندخوان، زندباف و زندلاف در پارسی، به معنی بلبل نیز از همان است.

برکردن: در مورد چراغ = افروختن، روشن کردن:... به بام قصر برآی و چراغ مه برکُن (۳۸۹/۳)

۵. ببین تا چه زاید، شب آبستن است: پیشتر در این باره سخن رفته است. (نک. بخش «غزلهای افزونی طبع قزوینی» ۲۶۱/۵.)

۷
مغنی‌نامه

۱. دوتا: «تا» در مفهوم تار [=سیم، وتر ـم] و اعداد دو، سه، چهار، هشت قبل از واژهٔ «تا» و «تار» مبیّن تعداد سیمها یا اوتار است، مثل دوتای، دوتار. (ستایشگر، واژه‌نامهٔ موسیقی ایرانزمین، ذیل «دوتا»)

تا: (در لخت دوم) الف. مخفف تار (رشته، سیم) در آلات موسیقی؛ ب. ضرب، مانند دوتا (دوضرب) مغنّی، ملولم... (همان، ذیل «تا») «تای» در بیت حافظ در «تایی بزن» در مفهوم نغمه؛ منوچهری:

بر سر سرو زند پردهٔ عشّاق، تذرو　　　ورشان تای زند بر سر هر مغروسی
(دیوان ۱۲۷)

(همان، ذیل «تای»)

۵. قول و غزل: نک. ح ۹۱/۹.

۶. ضرب اصول: پیشتر دربارهٔ «اصول» توضیح داده شد. (نک. ح ۳۰۰/۱.) آنچه اینجا می‌آید جنبهٔ تکمیلی دارد.

ضرب: در قدیم هم مثل امروز، معادل ریتم فرنگی به کار می‌رفته است؛ مولانا:

در سماع آفتاب این ذره‌ها چون صوفیان   کس نداند بر چه قولی، بر چه ضربی، بر چه ساز

اندرون هر دلی خود نغمه و ضربی دگر   پای‌کوبان آشکار و مطربان پنهان چو راز

(کلیات ۷۱،۳)

سعدی:

همچو چنگم سرِ تسلیم و ارادت در پیش   تو به هر ضرب که خواهی بزن و بنوازم

(غ ۳۹۷)

اصول: خانلری در توضیح واژه‌های حافظ: ظاهراً معادل آن است که امروز «رِنگ» می‌گویند. گذشته از این، معنای ضرب یا ریتم هم دارد. در رساله در سِیَر حضرت شاه نعمت‌الله ولی، به قلم عبدالعزیز بن شیرملک واعظی، دربارهٔ مجلس سماع نعمت‌الله: «القصّه، در مجلس سماع، اصول دستک بودی و گاهی نی و دف هم بوده است.» (مجموعه در ترجمهٔ احوال شاه نعمت‌الله ولی کرمانی ۳۰۳) به گمانم مراد از «اصول دستک» دست زدن به همراه آهنگ و ریتم باشد، همچنان‌که امروز هم «دستک و دنبک» می‌گویند.

ضرب اصول: (با هم) دارای معانی مختلف است: الف. از اوزان قدیمی موسیقی که در ردیف موسیقی معاصر نیز اجرا می‌شود. ب. اصول موسیقی گذشته را بیست و چهار تا سی و هفت وزن بوده که به آن بحور اصول اطلاق شده و شعرا به انحای مختلف به آن اشاره کرده‌اند. [نقل بیت حافظ ـ م] ج. ضرب اصول در موسیقی معاصر نیز مانند قدیم به صورت رِنگی اما در دستگاه شور ثبت شده و اجرا می‌شود، که خاص مجلس اعیان قدیم بوده است. این رنگ، امروز به شکل شش‌هشتم اجرا می‌شود. (موسی معروفی، برومند) در ردیف صلحی به وزن دوازده‌هشتم مذکور است. (ستایشگر، پیشین، ذیل «ضرب اصول»)

۷. خسروانی: منسوب به خسروان، الحان ساخته و پرداختهٔ باربد، که به گفتهٔ ادوارد براون بالغ بر سیصد و شصت خسروانی یا دستان باربدی (خاص میهمانیهای روزانهٔ شاه) ساخته شده و هرروز دستانی نو می‌نواختند. (برای اطلاع بیشتر، نک. همان، ذیل همین واژه.) این معنی خاصّ آن است، ولی بعدها به هرگونه نغمهٔ شاهوار، بر اطلاق، نیز گفته شده؛ عنصرالمعالی: «استادان اهل ملاهی، این صناعت را ترتیبی

نهادند: اول دستان خسروانی زنند، و آن بهر مجلس ملوک ساختند. بعد از آن، طریقها به وزن کم از آن بنهادند چنان که بدو سرود تُوان گفت، و آن را راه نام کردند.» (قابوسنامه ۱۹۳)

۹. نقش: ایهام: الف. شکل و تصویر (به قرینهٔ «پرده»، که خود هم به معنی پردهٔ نقاشی است و هم پردهٔ موسیقی) ب. نوعی تصنیف (نک. ح ۱۱۹/۱.)

۱۱. ساز دادن: ظاهراً یعنی به کار انداختن، و نه کوک کردن، چون کوک شامل دف نمی‌شود.

۱۲. حالت: حال خاص که در مجالس سماع دست می‌داده است. (نک. ح ۳۶۵/۶.)

۱۳. بیت تقریباً تکرار بیت ۷ است، و احتمالاً یکی از این‌دو زاید است. این در حالی است که مصحح توضیحی در این باره نداده‌اند.

۱۴. وجد: نک. ح ۳۲/۶.

خرقه‌بازی: استاد فروزانفر در ضمن توضیح رقص و سماع صوفیان نوشته‌اند: «... عمامه از سر می‌افگندند، خرقه را پاره می‌کردند و یا از سر برمی‌کشیدند و در مجلس و یا به سوی قوّال می‌افگندند [...] برای هریک از این امورْ آداب خاص وضع کرده بودند، بخصوص دربارهٔ خرقه افگندن و یا خرقه شکافتن.» (شرح مثنوی ۲،۴۷۶؛ نیز نک. علی‌محمد سجادی، جامهٔ زهد ۳۶۰ـ۳۶۱.) خاقانی:

بر سماع کوس و بر رقص خروس — خرقه‌بازی در نهان بنمود صبح
(دیوان ۴۷۳)

نظامی:

لیلی به صبوح جان‌نوازی — مجنون به سماع خرقه‌بازی
(لیلی و مجنون ۶۹)

گهی می‌کرد مه را خرقه‌سازی — گهی می‌کرد با مه خرقه‌بازی
(خسرو و شیرین ۴۳۴)

کمال اسمعیل:

غنچه را بر سماع بلبل مست — وقت خوش گشت و خرقه‌بازی کرد
(دیوان ۷۷۶)

مولانا:

چو مست‌تر شود آن روح خرقه‌باز شود — کلاه و سر بنهد، ترک این قبا گوید
(کلیات ۲،۲۱۹)

۱

۱. احتمالاً مضمون جمله‌ای است مشهور: حاسِبوا قبلَ اَنْ تُحاسَبوا. (محاسبهٔ نفس کنید پیش از آن‌که از شما حساب خواهند.)

۲. برگرفته از شریفهٔ: وَ مَنْ یَتَّقِ اَللّهَ یَجْعَلْ لَهُ مَخْرجاً، وَ یَرْزُقْهُ مِنْ حَیثُ لایَحْتَسِبُ (طلاق ۲ و ۳) (هرکس از خدا پروا کند [خدا] برای او دری خواهد گشود، و به او از جایی که گمان نمی‌برد روزی خواهد داد.)

قزوینی می‌نویسد: این بیت از خود خواجه نیست و مطابق قول سیوطی (به نقل از شعب‌الایمان ابوبکر بیهقی، صاحب سنن کبیر، مشهور به سنن بیهقی) از شاعری از سدهٔ چهارم و پنجم به نام احمد بن محمد بن زید است:

سَلِ اَللهَ مِنْ فَضلِهِ وَ اَتَّقِه — فَاِن التُّقیٰ خَیرَ ما تَکْتَسِب

و مَن یَتَّقِ اَللهَ یَصْنَعْ لَهُ — و یَرْزُقْهُ مِنْ حَیثُ لایَحْتَسِب

سیوطی، الاتقان فی علوم القرآن، چاپ مصر، ۱۲۷۹، ج ۱، ص ۱۴۰ (محمد قزوینی، «بعضی تضمینهای حافظ»، یادگار، س اول، ش ۶، بهمن ۱۳۲۳، ص ۶.) گفتنی است که این بیت تازی را، پیش از حافظ، ابن‌یمین نیز در شعرش آورده است. (دیوان ۳۲۱)

۳

خِلاف: ایهام دارد به علم خِلاف = علم نظر (مناظره) و جدل؛ علمی برای مجاب کردن و اِفحامِ (خاموش کردنِ) مدّعی و خصم؛ غزّالی: «اما چون علم طب آموزد و حساب و نجوم و لغت و علم جدل و خلاف، از این جز تکبّر نیفزاید.» (کیمیا ۲، ۲۵۸)

دانستن آن برای قاضیان لازم شمرده می‌شد. (دربارهٔ آن، نک. جلال همایی، غزالی‌نامه ۱۷_۲۳؛ زرین‌کوب، فرار از مدرسه ۳۷۳،۸۴،۷۳.)

علم نظر: این نیز ایهام است: الف. علم مذکور؛ ب. علم نظری؛ ج. علم نظربازی؛ تعبیری است اصلاً شاعرانه، یعنی شناخت زیر و بم و فوت و فن نظر به شاهدان؛ کمال خجندی:

مفتی شرع که از روی تو مَنعم فرمود ظاهر آن است که در علم نظر دانا نیست

(دیوان ۶۲)

۴

ناف هفته: سه‌شنبه؛ انوری:

فردا که ناف هفته و روز سه‌شنبه است روزی که هست از شب قدری خجسته‌تر

(دیوان ۱،۲۰۶)

واژهٔ «ناف» مجازاً یعنی وسط یا مرکز چیزی یا جایی، همچنان‌که مثلاً کعبه و مکّه را «ناف زمین» و دل شب را «ناف شب» می‌گفتند.

کاف و الف: مربوط به رموز حساب ابجد

بهشت: بگذاشت، با ایهام به جنّت (نک. ح ۷۸/۶.)

۵

۱. بهاءالحقّ و الدّین: بهاءالدین عثمان کوه‌گیلویی، عالم دینی شافعی؛ شاه شجاع پس از بازپس گرفتن شیراز از محمود، بهاءالدین را مسند قضا داد. (غنی، تاریخ عصر حافظ ۲۴۶؛ در جای دیگر برای احوال او ارجاع کرده است به: دارالکامة ۴۴۳،۲: یادداشتها ۲۶۸) محمود گیتی [ظ. کتبی ـ م] در ذیل تاریخ گزیده او را «شافعی‌الزّمان، سلطان‌الفقهاء» می‌خواند. (معین، حافظ شیرین‌سخن ۲۷۹)

طابَ مثواه: جایگاه او (مجازاً مرقد او) پاکیزه و خوش باد. مَثویٰ: بالفتح، منزل و جای باش، مَثاوی جمع (منتهی‌الارب)

بَراعت: (عربی: براعة) تمام شدن در فضل و درگذشتن از اصحاب در دانش و مانند آن (همان)

قرب و طاعت: به این صورت می‌شود ۷۸۸، که ۶ سال بیش از تاریخ صحیح است، چون «و» در حساب جمّل، عدد ۶ است، مگر این‌که بگوییم مراد «قرب» و «طاعت» (بدون شمارش «و») است. قزوینی بی‌اشکال است که «قرب طاعت» دارد. به هر حال وفات او در ۷۸۲ بوده است.

۶

ملک سلیمان: پارس و شیراز (نک. ح ۱۵۷/۲.)
کار رفتن از: برآمدن و ساخته بودن کار از، مثل:

کار از تو می‌رود، نظری، ای دلیل راه　　　کِاَنصاف می‌دهیم و راه اوفتاده‌ایم

* * *

شاعر احتمالاً حسن طلب به کار برده، و مقصود او از جدا شدن قوّهٔ شاعره‌اش از او این است که پریشانی خاطر خویش را به آگاهی پادشاه وقت برساند تا مساعدت او را جلب کند، و به احتمال قوی، این امر مرتبط با اوضاع مالی و معیشتی شاعر است.

۷

لایفوت: فوت نمی‌شود، از میان نمی‌رود.
رحمان لایموت: به حساب جمّل ۷۸۶، تاریخ وفات شاه شجاع است.

۸

۱. جرعه‌کش: نک. ح ۵۳/۸.
۲. پرچم: اصل معنی آن ابریشم و موی اسب یا دم گاو است که بر گردن عَلَم می‌بستند، و بعد به طریق مجاز با ذکر جزء و ارادهٔ کل، آن را به همهٔ آن اطلاق کرده‌اند. رابطهٔ زلف با پرچم همین است، چنان‌که می‌گوید:

زلف خاتون ظفر شیفتهٔ پرچم تست　　　دیدهٔ فتح ابد عاشق جولان تو باد

(نک. ح ۱۰۴/۲.)

ش: شناسهٔ اضافی ملحق به کُلاله (= کلاله‌اش)

کلاله: یا طرّه، در مورد پرچم، ظاهراً تشبیه همان موی یا پرچم به موی پیچیده و آویخته از پیشانی است.

شاعر آرزو می‌کند که نسیم بخت و اقبال بر موی علم ممدوح بوزد.

۳. ذُروَه: بالای هر چیز، ذُریٰ بالضم جمع، و بالای کوهان و کوه (منتهی‌الارب)

راست: (قید) به حقیقت، به درستی، با ایهام به معنی معروف

وَهم: نک. ح ۱۸۱/۶.

۴. ت: شناسهٔ اضافی ملحق به قدح و پیاله (قدح و پیاله‌ات)

۶. نُه طبق سپهر: نک. «نه رواق سپهر» در: ح ۴۸/۱۰.

۹

۲. شاه شیخ ابواسحق: نک. ح ۲۰۳/۷.

۳. شیخ مجدالدین: امام قاضی مجدالدین ابوابراهیم اسمعیل بن قاضی رکن‌الدین یحیی (ف ۷۵۶) ابن‌بطوطه از شأن و شوکت او سخنها دارد. از مدرسهٔ او به نام «مجدیه» یاد می‌کند. نیز این‌که وقتی سلطان محمد خدابنده امر کرد وی را جلوی سگان درنده اندازند، ولی سگان به جای دریدن، پیش رفته و برای او دُم تکان دادند. همین کرامت، سلطان را از امر خود پشیمان و از معتقدان او کرد و عطای بسیار، از جمله یکصد قریه، به او داد. (سفرنامه ۱، ۲۵۳) ابن‌بطوطه برای دیدار با او از اصفهان به شیراز رفت، و او را با لقب «قطب‌الاولیا، فریدالدّهر، ذی‌الکرامات‌الظّاهره» خوانده است. خواجه بی‌شک محضر او را دریافته و به او اعتقادی داشته است. (نک. معین، حافظ شیرین‌سخن ۲۷۵_۲۷۷.) ابن‌بطوطه شاه شیخ را در برابر او، در حالی که گوش به دست به نشانهٔ احترام نشسته بود، به چشم دیده، و نیز شاهد رفتن مادر و خواهر سلطان به نزد او برای حل اختلافی ارثی بوده، و این‌که شیرازیان وی را «مولانای اعظم» می‌خوانده‌اند. (پیشین ۲۵۵)

۴. اَبدال: جمع بِدْل، یعنی آن‌که تبدّل یافته و انیّت او بر اثر عنایت حق و تربیت پیر و دوام ریاضت تبدیل یافته و به وجودی ملکوتی و باقی بدل گشته است. علت بقای عالم، وجود ابدال است. ابن‌عربی در اصطلاحات فتوحات‌المکیه آنها را هفت تن دانسته ولی تا هفتاد تن نیز گفته‌اند (چهل تن از شام و سی تن از جاهای دیگر). در خبر

است که هیچ وقت امّت از چهارصد مرد ابدال خالی نباشد. از این چهارصد تن، چهل مرد اوتاد یعنی میخهای زمین‌اند، و به مصداق «و الجبال اوتاداً» آرام زمین به وجود آنهاست. از این چهل اوتاد، چهار تن نُقَباءاند، و از این چهار، یکی قطب است. در صورت مرگ قطب، یکی از نقبا جانشین او می‌شود و به همین سان هرکدام که بمیرد، یکی از طبقهٔ پایین‌تر جای او را می‌گیرد. (برای اطلاع بیشتر، نک. رجایی، فرهنگ اشعار حافظ ۳۵ـ ۳۹؛ و عبدالرزاق کاشانی، ترجمه و شرح اصطلاحات‌الصوفیه ۶۷.)

شیخ امین‌الدین: محمد بن زین‌الدین علی بن امام‌الدین مسعود بلیانی کازرونی (ف ۷۴۵) از مشایخ طریقت در فارس؛ احوال او در شیرازنامه به تفصیل آمده. او مورد احترام آل اینجو بوده. خواجوی کرمانی در مثنوی «گل و نوروز» ستایشهای غرّا از او کرده است. (حافظ شیرین‌سخن ۲۸۸) از کسانی است که با حکّام آمد و شد دارند، هدایا و تحفه‌های مریدان را نیز می‌پذیرند لیکن از این هردو کار برای گشودن گره از کار مردم و بخشش به ایشان بهره می‌گیرند. (انجوی، دیوان حافظ، مقدّمهٔ مصحح ۶۰)

۵. عَضُد: قاضی عبدالرحمن بن عبدالغفّار، عضدالدین ایجی (ف۷۶۵) از مردم ایج؛ محمود کتبی دربارهٔ او نوشته: از رجال مورد وثوق و مشورت ابواسحق بود. در لشکرکشی امیر مبارز به شیراز، به ابواسحق توصیه به صلح کرد و خود به عنوان نماینده نزد مبارز رفت، که البته مبارز، به دلیل نقض مکرّر عهد از سوی ابواسحق، این وساطت را نپذیرفت. (تاریخ آل مظفر ۳۷) کتبی او را «پادشاه علما و خسرو دانشمندان، مولانا عضدالملّة و الدین» می‌خواند. (همان‌جا) ظاهراً لقب «شهنشه دانش» در بیت، نه صرفاً یک ستایش شخصی بلکه عنوانی شناخته برای او بوده است. قاضی عضد نزد ابواسحق و مبارز، هردو، احترام داشت. معین‌الدین یزدی می‌نویسد که او پس از خروج از شهربند شیراز به اردوی مبارز رفت و مورد تکریم و مایهٔ ابتهاج او شد. (مواهب الهی ۱، ۲۵۷) عضدالدین، بعد از خروج از محاصره به شبانکاره رفت. ملک اردشیر، آخرین امیر شبانکاره با او بی‌مهری و وی را در قلعه‌ای حبس کرد، که دو سال بعد در همان‌جا درگذشت.

مواقف: کتاب المواقف فی علم الکلام، تألیف مشهور قاضی عضد به زبان عربی، از منابع معتبر این علم در حدود عصر مؤلف شمرده می‌شود. (برای مشخصات چاپ، نک. کتابنامه.)

۶. حاجی قوام: نک. ح ۱۱/۱۰.

۱۱

۱. زبرجد: نک. ح ۱۷۶/۸. طارم زبرجد: استعاره از آسمان

۱۲

۶. وحدت: عزیز نسفی: «معنی مطابق اتّحادْ یکی شدن است، و یکی شدن میان دو چیز باشد. و معنی مطابق وحدتْ یگانگی است، و در یگانگی، کثرت نیست. پس در کفر مذمومْ کثرت هست و در توحیدْ کثرت هست و در اتّحادْ کثرت هست، و در وحدت است که کثرت نیست، و وحدت است که مطلوب طالبان و مقصود روندگان است. ای درویش، چون کثرت برخاست سالک برخاست و شرک برخاست و حلول و اتّحاد برخاست و قُرب و بُعد برخاست و فراق و وصال برخاست، خدای ماند و بس.» (الانسان‌الکامل ۴۵) «اگر کثرت نبودی توحید را وجود نبودی، از جهت آن‌که معنی مطابق توحیدْ یکی کردن است، و یکی را یکی نتوان کردن. چیزهای بسیار را یکی توان کردن.» (همان ۱۷۹) هم او وحدت را به اول و آخر تقسیم می‌کند: وحدت اول، وحدت قبل از کثرت است. وحدت دوم، وحدت بعد از کثرت است «و این وحدتِ آخرین کار دارد. اگر سالک به این وحدت آخرین رسد موحّد شود و از شرک خلاص یابد.» «توحید و وحدت آخر، علامتش آن است که اگرچه ابراهیم و نمرود و موسی و فرعون را در جنگ بیند، یکی داند و یکی بیند. این است وحدت آخرین.» «حکما از وحدت اول باخبرند، اما از وحدت آخرین بی‌بهره‌اند.» (همان‌جا) ماسینیون: عارف، که ضرورتاً از جدایی و انفراد و تکثّر به رنج است، بدین شیوه به آستان وحدت‌بخش معشوق بار می‌یابد، جامع و مجموع می‌شود. از تنگنای هستیِ مقیّد می‌رهد، و با کل عالم یا جان جهان یگانه می‌گردد. پس «من» از میانه برمی‌خیزد و «او» فعّال مایشاء می‌شود، و به زبان دیگر، اویی و «او»ها همه راه زوال می‌سپارند و چیزی جز «من» ـ منی جهانگیر ـ نمی‌ماند. (قوس زندگی منصور حلّاج ۱۲ـ۱۳) در باب منشاءِ کثرت، به طور خلاصه، عقل اول، هنگامی که از سویی به مبداءِ خود (احد، خدا) و از سوی دیگر به خود می‌نگرد، دویی یا کثرت پدید می‌آید. نصرالله پورجوادی: این کثرت نیز در وحدت است، از این‌که معلوم یا منظورْ عین عالَم یا ناظر است. لذا کثرت مذکور امری عَرَضی است. دویی ذاتی آن است که عالِم و معلوم یا

ناظر و منظور دو چیز مستقل و جدا از هم باشد، مثلاً وقتی شخصی با دیدهٔ ظاهر بر یک شئ (مثلاً گُل) نظر می‌افگند. دویی عرضی آن است که این‌دو عین یکدیگر باشند، مثل همان نظر کردن عقل اول به مبداءِ خود. (برای اطلاع بیشتر، نک. درآمدی به فلسفهٔ افلوطین ۲۹_۳۲.) مولانا:

چو تو آیی، بنامیزد، دُوی از پیش برخیزد
تصرّفها فروریزد، به مستی و به شیدایی
تو ما باشی، مها، ما تو، ندانم که منم یا تو
شکر هم تو، شکرخا تو، بخا، که خوش همی‌خایی
(کلیات ۱۵۲،۷)

۱۳

۱. سعدی:

به سمع خواجه رسانید، اگر مجال بود — که: ای خزانهٔ ارزاق را کف تو کلید...
چنان‌که سیرت آزادگان بود، کرمی — به من رسید که کردی، ولی به من نرسید

امیرخسرو هم شعری دارد که ممکن است حافظ از آن هم متأثر شده باشد:

ای باد، حدیث دلم آنجاش بگویی — در گوشه، درِ گوش به تنهاش بگویی
از هر نمط آنجا سخنی درفکنی، پس — زان‌گونه که دانی سخن ماش بگویی
(دیوان ۵۳۰_۵۳۱)

این نگارنده پیشتر تحلیلی دربارهٔ این قطعهٔ حافظ، در ارتباط با درماندگی احتمالی او از حیث معیشتی داشته است. (نک. ج ۱، ۵۶_۵۷.)

۱۴

۲. خَیل خیال: از جهت فراوانی صورتهای خیالی است. (همین ترکیب در ۴۰۰/۲ نیز آمده است.)

آیین بستن: = آذین بستن؛ تزیین جایی با ساختن کِلّه، طاق نصرت و... در متن راحةالصدور همه‌جا به صورت «آذین بستن» آمده. (نک. ص ۱۱، ۲۷۰ و ۳۹۳.) مصحح (محمد اقبال) در آخر کتاب نوشته: تبدیل ذال معجمه با یاءِ مثنّاتِ تحتیّه در فارسی

متداول است، مثال دیگر «پاذیز» و «پاییز» است به معنی فصل خزان. ایشان آنگاه به تاریخ بیهقی، مرزبان‌نامه و جهانگشا ارجاع کرده‌اند. (همان ۴۸۹) در تاریخ بیهقی و جهانگشا به صورت «آذین» آمده، اما در مرزبان‌نامه (طبع روشن) «آیین»، مثال از متن اخیر: «طیّ بساط رحمت آیینی دگرگونه بست.» (۱، ۴۱۲) در فرهنگ تاریخی زبان فارسی، بخش اول، آ ـ ب، به نقل از شاهنامه، طبع بروخیم، هم «آیین» آمده و هم «آذین». (نک. ذیل این دو واژه.)

۴. عِقد پروین: عِقد = گردن‌بند (نک. «عقد ثریّا» در: ح ۳/۹.)

۱۵

۴. سِفالین کاسه: رندان دُردآشام، باده نه در جام بلورین، که در کاسهٔ سفالین می‌نوشیدند؛ خاقانی، که چند بار آن را دارد، از جمله:

خورده به رسم مصطبه، می در سفالین مشربه

قوت مسیح یکشبه، در پای ترسا ریخته

(دیوان ۳۷۸)

۶. شهباز و شاهین: به بلندهمتی و والاطبعی مشهورند. «چون خسرو از شکارگاه بازآمد شاهین همّت را پرواز داده...» (مرزبان‌نامه ۱، ۴۲۱) این نگارنده پیشتر سخنی داشته است در باب علاقهٔ فراوان حافظ به پرندگان شکاریِ تیزچنگ و دارای مناعت طبع. (نک. «باز سفید» در: ح ۲۱۹/۹.)

۷. کاوین: مَهر، صداق (نک. ح ۱۰۸/۵.)

۸. کَأس‌الکِرام: جام یا پیالهٔ بزرگواران و جوانمردان

مضمون بیت، برگرفته از رسم کهنِ جرعه بر خاک افشاندن است. (نک. ح ۲۹۳/۱.)

۱۶

۳. امید جود: با این کتابت به حساب ابجد می‌شود ۶۸ (!) قزوینی درست است که دارد: امیذ جود، که می‌شود ۷۶۴ (سال قتل صاحب‌عیار). «ذ» ذال معجم است که در بسیاری از متون و نسخ کهن به صورت منقوط کتابت شده تا از «د» (دال مهمله یا

بی‌نقطه) متمایز باشد. حافظ هم در این مادّه‌تاریخ «ذ» را لحاظ کرده است.

۱۷

۱. شترگربه: هر چیز مخالف، نامتناسب، نامتجانس و بزرگ و کوچک (برهان، غیاث) غث و سمین

۲. رند: اینجا پیداست به معنی منفی و نخستینهٔ این واژه است. این، تا آنجا که اینجانب به یاد دارد، یگانه موردی است که این واژه در حافظ معنای مطلقاً منفی دارد، و عده‌ای، درست به همین دلیل، این قطعه را از حافظ نمی‌دانند. اما این نگارنده، بدون اظهارنظری در باب صحت یا سقم این انتساب، معتقد است که این دلیل لزوماً باید همراه با نقد نسخ و دلایل نسخه‌شناختی باشد، و این‌که صرفاً بر استبعاد این معنی در حافظ تکیه شود کافی به نظر نمی‌رسد، زیرا قالب قطعه مقتضیات خاص خود را دارد، به‌ویژه که محتوای این قطعه مستلزم معنای منفی اوباش و اراذل است. البته دستنگاشتهای بسیار کمی قطعه را دارند. (در طبع قزوینی هم نیست.)

۳. اَنَس: آیا مراد ابوثمامهٔ اَنَس بن مالک بن نضر انصاری، از صحابه و خادم پیمبر (ص) بوده است؟

داوود: ظ. مقصود داود نبی (ع) به دلیل پاک‌چشمی (در برابر «حیز») است.

فرید: یگانه، بی همتا؛ سوزنی:

هر کسی در دانشی گوید فریدم، هست و نیست

آن وی است از جملهٔ دانش به هر فنّی فرید

(دیوان ۱۵۷)

۵. مفعول مَن اَراد: مأبونی که در خدمت هرکه خواهد قرار گیرد.

فعّال ما یُرید: فعّال مایشاء، آن‌که هرچه خواهد کند، مطلق‌عنان.

۱۸

۵. غازی: نعت فاعلی از غَزْو، مرد پیکار و با دشمن دین کارزارکننده (دهخدا)

۷. گردنان: «گردن» =گردنکش؛ خاقانی: «آنک سران گردن را چون نیِ عسکری سر بریده و سینه شکافته.» (منشآت ۸) «سرِ گردنان در ربقهٔ فرمان» (همان ۳۳۷)

۸. پنجه افکندن: اینجا افتادن پنجه و ناتوان شدن؛ در معین و دهخدا۱ به صورت مصدری ضبط نشده، اما «پنجه ریخته» (صفت مفعولی) را دارند به معنی کسی که پنجه‌اش جدا شده و ریخته؛ سوزنی:

مردانه من کزین سکوِ پنجه‌ریخته　　　خرمن کنم به باد که در جاش آکنند

(نقل از دهخدا۱)

۱۰. جهان‌بین: اینجا چشم، کنایه از فرزند عزیز یا به اصطلاح نور چشم (نک. ح ۵۳/۲).

* * *

شعری است بس تأمل‌انگیز و عبرت‌آور، و در عین حال صریح‌ترین اعلام موضع حافظ دربارهٔ امیر مبارز. این در حالی است که شاعر در غزل نمی‌توانسته از حدود کنایات و لفافه‌های شاعرانه، و در نهایتْ نامیدن این حکمران جبار و غالباً متظاهر به «محتسب»، فراتر رود، اما در اینجا از خاصیت قالب قطعه سود جسته و حاصل تفکر و قضاوت خود را در قبال مبارز بروز داده است. بیت آخر حاوی نتیجه‌گیری شاعر از یک مسألهٔ تراژیک است که تاریخ بشری بسیار به خود دیده است: قتل یا کور شدن به دست نزدیکترین کسان. البته حافظ تنها یکی از شاعرانی است که در باب این رویداد سخن گفته‌اند. برای نمونه: «یکی از فضلای فارسی گوید، رباعی:

یک‌چند شکوه همتش پیل کشید　　　یک چند سپه ز هند تا نیل کشید

پیمانهٔ دولتش چو شد مالامال　　　هم روشنی چشم خودش میل کشید»

(عبدالرزاق سمرقندی، مطلع سعدین، قسمت اول ۳۰۴ـ۳۰۵)

۱۹

۴. هرکس که آن شراب تلخ را به من دهد، من جان شیرین خود را به عنوان پول حلوا به او خواهم داد. اگر حتی در دوزخ پنهان شده باشد، به درون آتش بروید (و او را بیاورید).

۵. تنسیق صفات پیاپی برای شراب کرده، مثل: بادهٔ گلرنگ تلخ تیز خوشخوار سبک... (۳۰۳/۶)

۲۰

۱. برادر: زرین‌کوب در مورد این واژه و این‌که آیا حافظ برادری به این نام داشته یا نه اظهار بی‌اطلاعی می‌کند و می‌گوید ما اطلاعی از کسان او نداریم، و حدس می‌زند که «برادر» را به معنی دوست آورده باشد. (از کوچهٔ رندان ۱۶)

طابَ مثواه: جایگاهش خوش باد. (قطعهٔ ۵، ب ۱)

خلیل عادل: به حساب جمّل می‌شود سال ۷۷۵.

۲۱

۱. سنایی، که، به احتمال قوی، قطعه متأثر از اوست:

آن‌کـه زهـرت دهـد، بـدو ده قـند   وان‌کـــه از تـــو بُـــرَد، درو پـــیوند

آن‌کـه سـیمت نـداد، زر بـخشِش   وان‌کـه پـایت بـرید، سـر بـخشِش

تـا بُـوِی در کـنار وصـل و فـراق   دفـــــتری از مکـــارم اخـــلاق

(حدیقه ۲۵۸)

۴. سر بریدن صدف: غوّاصان «چون به ساحل آیند صدفها را بـه کـارد بشکـافند. مروارید خرد و بزرگ، چنانک رزق هریک باشد، از مـیان گـوشت بـرون مـی‌کنند.» (عرایس الجواهر ۹۱)



نکتهٔ مهم قطعه، از نظر زبانی، در مورد چگونگی خوانش واج یـا حـرف مـاقبل ضمیر متصل «ش» است، که در قدیم معمولاً به کسره تـلفظ مـی‌شد، مـثل: قـلمِش، کتابِش، بزنِش، بگویِش، ببخشِش و... قرینهٔ آن هم کلمهٔ «بخشش» (حاصل مصدر) در بیت اول است، زیرا یک کلمهٔ واحـد است و حـرف قـبل از «ش»ی حـاصل مـصدر همواره مکسور است، و لذا در بیتهای بعد هم الزاماً باید به قیاس با آن «بخشِش» (= ببخش او را) خواند، چه اگر با پیروی از رسم امروز به فتح (بخشَش) بخوانیم ردیف و قافیه مختل و خراب خواهد شد. من پیشتر در غزل اول دیوان «مشکینِش» نوشته و دربارهٔ این نحوهٔ تلفظ در قدیم توضیحاتی داده و نیز به مقاله‌ای در همین باره از همین قلم ارجاع کرده‌ام. (نک. ح ۱/۲.) نیز دوباره تأکید می‌کنم که تلفظ به کسر در مورد واجِ

پیش از «ش» فقط شامل همین ضمیر متّصل است، و نه ضمیرهای متصل «م» و «ت». به هر حال، قطعهٔ حاضر تنها شعر در این دیوان است که نشان می‌دهد حافظ هم از این قاعدهٔ قدما خارج نبوده و حرف یا واج قبل از شین ضمیر را به کسره ادا می‌کرده است.

۲۲

حَبّه: واحد وزن، برابر با $\frac{۱}{۹۶}$ مثقال یا ۰.۴۸٪ یک گرم (هینس، اوزان و مقیاسها در اسلام ۱۹)

حبّهٔ خَضرا: (عربی: حَبَّةُالخَضراء) اینجا بنگ، بَنج (معرّب آن) حشیش، و به کنایه گیا، سبزی، سبزک؛ در شعر جدید، اخوان ثالث: زُمُرُّدین زنجیر، ویرانی سبز (شعر «سبز»، از این اوستا ۷۷ـ۷۸) و غیره؛ این مادّه و نام «بنگ» دارای پیشینه‌ای بس دراز است، چنان‌که ریشهٔ کهن هندی ـ ایرانی واژه نشان می‌دهد. در پهلوی مَنگ mang اوستا bangha سنسکریت bhangā؛ گاه برگ و گاه دانهٔ آن (چرس) را فروشند. دانه‌های کوبیدهٔ بنگ را با شیر مخلوط کنند و در کره بزنند تا روغن بنگ به دست آید. مایع آن (بنگاب) را مانند چای می‌نوشند. دائرةالمعارف اسلام (معین، حاشیهٔ برهان؛ برای اطلاع بیشتر دربارهٔ ریشه و دگرگونیهای «بنگ»، نک. حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «بنگ».) در متن پهلوی ارداویراف‌نامه، این پیغمبرِ زردشتیان، که بنگ (که گویا در این دین حرمت ندارد) خورده به سفری ماورائی می‌رود، که این اثر در شرح این عروج است. در باب «حبّهٔ خضرا» و یا «حبّةالخضراء» باید گفت که معانی دیگری هم دارد: یکی معادل بُطْم (botm) که درختی است سبز که عرب بُطْمَة می‌گوید و عِلْکُ‌البُطْم صمغ آن است، یعنی درخت سقّز. (منوچهر امیری، فرهنگِ الابنیه ۶۲ـ۶۳) دیگر بَنَک، به ترکی چتلاقوچ، دانه‌ای که در آش می‌کنند. من بعید نمی‌دانم که حبّةالخضراء را بنگیان آن روزگار از یکی از این دو گیاه به عنوان کنایه اخذ کرده باشند. در هر حال در این قطعه معنایی جز این ندارد. غنی هم آن را بنگ دانسته است. (یادداشتها ۱۰۸) خواصی چند برای آن ذکر کرده‌اند، از جمله: «باه را در حرکت آورد.» (صیدنه، ترجمهٔ کاسانی ۷۸۰؛ نیز نک. ۷۸۸، ذیل «بنج».) نیز آرامبخشی، نیروبخشی و تحرک‌زایی (که در قطعه اراده شده) و نیز تأثیر مشهور توهّم‌زایی (hallucination) که حکایات حول آن فراوان است، مثلاً آنچه مولانا از حجّاج بن یوسف آورده: «حجّاج بنگ خورده و سر بر در نهاده بانگ می‌زد که: در را مجنبانید تا سرم نیفتد. پنداشته بود

که سرش از تنش جداست و به واسطهٔ در قایم است.» (فیه ما فیه ۲۳۰) شجاع معتاد به بنگ و شراب صبح را مفلوک می‌داند و می‌گوید: «بنگ و شراب صبحی خاندانها خراب کرده.» (انیس‌الناس ۱۹۱) پند عبید: «از خاتونی که قصّهٔ ویس و رامین خوانَد و مردی که بنگ و شراب خورَد، مستوری و... نَدرستی توقّع مدارید.» (کلیات ۲۰۷) شمس تبریزی آن را نکوهش می‌کند: «یاران ما به سبزک گرم شوند. آن خیال دیو است. خیال فریشته اینجا [یعنی در عوالم ما ـ م] خود چیزی نیست، خاصه [= چه رسد به ـ م] خیال دیو. عین فریشته را خود راضی نباشیم، خاصه خیال فریشته. دیو خود چه باشد تا خیال دیو بود.» (مقالات ۷۴) اشعار در قیاس بنگ و باده و برتری دومی فراوان است، از جمله این رباعی که به نام سعدی آمده، اگر از او باشد:

از می طرب افزاید و مردی خیزد   وز طبع گیا خشکی و سردی خیزد
در بادهٔ سرخ پیچ و در روی سپید   کز خوردن سبزه روی‌زردی خیزد

نیز اوحدی:

قصد جان خود مکن وز بنگ سرسبزی مجوی
آخر، ای کودن، نه قحط بادهٔ جانپرور است
(دیوان ۳۳۸)

اگر استنباط این نگارنده از مجموعه اشعار سدهٔ هشتم درست باشد به نظر می‌رسد استعمال بنگ در این سده بیش از پیش شده است. عبید (که آن پند را از او دیدیم) به بنگ‌خواری می‌نازد:

گر حکم کند سلطان کاین باده براندازید   او باده براندازد، ما بنگ براندازیم
(کلیات ۸۷)

(«برانداختنِ» دوم همان است که «بالا انداختن» می‌گوییم.)

و اما قطعهٔ متن (که در غالب چاپها آمده) اگر به واقع از حافظ بوده باشد شاید بتوان گفت که تحت تأثیر قلندریه (که بنگ‌خواری از عادات و شعائرشان بود) گفته شده، زیرا قلندریه واژهٔ «خضرا» و معادل آن یعنی «سبز» را در توصیف آن به کار می‌بردند و حتی «خضر» را کنایه از آن می‌آوردند. (نک. شفیعی کدکنی، قلندریه در تاریخ ۴۲۸.) همچنین «در معرفت اندازد» به احتمال بسیار تحت تأثیر همین فرقه بوده، چه اینان بنگ را مایهٔ معرفت می‌دانستند. مؤلف «حبّة‌الخضراء» را از مصطلحات قلندران برای همین معنی می‌داند. در مکتوبی از جلالای اردستانی (سدهٔ ۱۱) دربارهٔ بنگ آمده: «سودای حبّة‌الخضراء که حبّةُالقلب فقرای باب‌الله است، در صوبهٔ سویدای دل...

جایگیر است.» (همان ۴۷۵ ح) این‌که من قدری در انتساب این قطعه به حافظ تردید دارم یکی این است که اگر او به‌راستی به آن علاقه داشته چگونه است که در هیچ‌یک از اشعارش، چه به تصریح و چه به کنایه، از آن یاد نکرده است؟ دیگر مسألهٔ حرمت آن در جامعهٔ اسلامی است (نک. همان، مبحث «حشیش در جامعهٔ اسلامی» ۳۴۵ـ۳۶۱.) پیداست گویندهٔ قطعه (هرکه بوده باشد) اعتقادی به حرام بودن آن نداشته یا باری آن را نادیده انگاشته است.

۲۳

۱. مجد دین: نک. قطعهٔ ۹، ح ب ۳.

نُطَق زدن: (مصدر مرکّب) = سخن گفتن، دم زدن، سخنی بر زبان آوردن؛ انوری:

گفته بودم که خود نطق نزنم　　　خود بر آن عزم چیره کرده یمین

(دهخدا؛ چاپ مدرس رضوی: عزم جبر کرد کمین؛ دیوان ۱، ۳۸۳) هم او:

نه در خلافت بوبکر دم زنم به خلاف　　　نه در امامت فاروق در مجال نُطَق

(همان ۲۷۴)

در دهخدا این شاهد به نثر هم آمده: «او را هلاک کردند و چون به حکم فرمان بود لشکر و حشم او نطق نزدند و هیچ حرکت نکردند.» (المضاف الی بدایع الازمان، ص ۴۸) نمی‌دانیم اِعراب «ط» فتحه است یا سکون؛ اگر فتحه باشد نشان می‌دهد که حرکت داشتن آن فقط به ضرورت وزنی نبوده و «نُطَق زدن» در نثر هم به کار می‌رفته است. اما اگر به سکون و «نطْق زدن» باشد، مثل «نطْق زدن» در این بیت حافظ است:

ز وصف حسن تو حافظ چگونه نطْق زند؟　　　که چون صفات الهی ورای ادراکی

امروزه در محاوره «نُطُق کشیدن» دقیقاً به معنی «نطَق یا نطْق زدن» به کار می‌رود. آیا اصطلاح امروزین با آن ارتباطی دارد؟

۲. ناف هفته: سه‌شنبه (نک. قطعهٔ ۴، ح ب ۲.)

۳. رحمت حق: به حساب ابجد می‌شود سال ۷۵۶.

۲۴

۱. بلبل و سرو و سمن یاسمن و لاله و گل: مهدی صدری، صاحبنظر در زمینهٔ حساب جمّل، دربارهٔ این مادّه‌تاریخ: مجموع این کلمات می‌شود ۷۵۷. یک سال کسری تاریخ در تعبیر هنرمندانهٔ «پسین» (ب ۳) است، یعنی این قتل در بیست و دوم جمادی‌الاول ۷۵۷ نبوده بلکه در جمادی‌الاول پسین ۷۵۷ یعنی جمادی‌الاول سال ۷۵۸، که بنا بدین تعبیر بایستی یک سال به مجموع عددیِ مصراع تاریخ افزود تا سال ۷۵۸ حاصل آید. حافظ‌ابرو این واقعه را به سال ۷۵۷ گفته، ولی با تعبیر هنرمندانهٔ حافظ، قول حافظ‌ابرو درست نیست. (حساب جمّل در شعر فارسی ۴۷) سمن و یاسمن یکی است، و به گمانم ضرورت مادّه‌تاریخ، سبب استعمال دو مترادف تامّ شده است.

۲. غَوث: فریادرس، یاریگر؛ مولانا، دربارهٔ پیامبر (ص):

خضر وقتی، غوث هر کشتی تُوِی　　　همچو روح‌الله مکن تنهاروی

(مثنوی ۳۶۴،۴)

نازد ـ خندد: استعمال فعل مضارع به جای ماضی، احتمالاً بدین دلیل است که حافظ ابواسحق را چون فردی زنده می‌انگاشته، و بیت بعد می‌تواند قرینه‌ای بر این امر باشد.

۳. پسین: مابین ظهر و غروب، عصر؛ ملخّص‌اللغات حسن خطیب کرمانی؛ نماز پسین = نماز عصر (دهخدا، که دارد: غروب و عصر، که «و» زاید می‌نماید.)

از جزو به کل: شاعر، چنان‌که در مورد بیت ۲ هم ذکر شد، ظاهراً می‌خواهد بگوید شاه شیخ نمرده بلکه نفْس جزئی او به نفس کلی (به تعبیر شاعرانه: جان جهان) پیوسته است، چنان‌که عُرَفا قایل به آن‌اند.

۲۵

۱. سادِس: ششم، عدد ترتیبی عربی

۲۶

۵. نَمَط: محرّکة، ابرهٔ هر فرش که باشد، و نوعی از گستردنی نگارین، و روش و

طریقه و گونهٔ چیزی، اَنماط و نِماط ککتاب جمع (منتهی‌الارب) طرز، طراز، قبیل، سنخ، جنس، منوال، طریق، طریقه، فن (دهخدا، یادداشت مؤلف)

۲۷

۱. قوام‌الدین حسن: حاجی قوام (نک.ح ۱۱/۱۰.)
خوشه: ثریّا، پروین، پَرَن (نک. «ثریا» در: ح ۳/۹.)
مهر را جوزا مکان...: خورشید در برج جوزا و قمر در برج ثریاست.
۳. سادس: ششم
ذوالمِنَن: صاحب منّتها و عطاها و احسانها؛ نامی از نامهای خدای تعالی (دهخدا)

۲۸

۲. لوح سیمین: لوح مخصوص مشق اطفال، که قابل ستردن و باز نوشتن بود، اینجا از جنس نقره؛ سعدی:

پادشاهی پسر بـه مکـتب داد　　　لوح سیمینْش بر کنار نـهاد...
(گلستان ۱۵۶)

قطعه در سوگ فرزند شاعر است. (نک. شرح غزل ۵۵.)

۲۹

۱. انگشت بر دندان؛ سعدی:

عوام خـلق بـه انگشت مـی‌نمایندم　　　من از تعجب انگشت فکر بر دندان

(دهخدا، با اصلاح بیت از روی طبع فروغی) همان انگشت به دهان یا انگشت به دندان گزیدن است؛ هم او:

سرِ انگشت تحیّر بگـزد عـقل بـه دنـدان　　　چون تأمل کند این صورت انگشت‌نما را
(غ ۶)

۲. مصرع عربی: ای کاش روزگارْ قومی را که بودند بازگرداند. تضمین بیتی است از یکی از قدمای شعر جاهلیت به نام فِند زِمانی:

صَـفَحنا عَـن بـنی‌ذهلٍ　　و قـلنَا اَلقـوم اخـوانُ
عَسَـی‌اَلایّام اَنْ یـرجـع　　نَ قـوماً کـالّذی کـانوا

(محمد قزوینی، «بعضی تـضمینهای حـافظ»، یـادگار، س اول، ش ششـم، بـهمن ۱۳۲۳، ص ۷۱؛ نیز نک. دیوان، طبع قزوینی ۳۷۰ ح.)

۳۰

۱. مُعَرّا: (در عربی: اسم مفعول از مصدر مزید «تعرِیَة» = عـریان کـردن) بـرهنه؛ غیاث. «و من بنده را که مخدّرهٔ عهد و مریم ایام و رابعهٔ روزگارم از خدر عفّت و ستر طهارت برهنه و معرّا گرداند.» سندبادنامه ص ۷۷؛ منزّه و مبرّا [معنی مجازی ـ م] «چـه جناب مراد اعظم از سیئاتْ مجرّد و معرّا تـوان دانست.» (مـنشآت خـاقانی، مـصحَّح محمد روشن ص ۱۵۷)

رِیْو: مکر و حیله و تزویر و فریب (برهان) هـندی بـاستان rip = حـیله، از ریشـهٔ lēp-rēp = گول زدن؛ قس «فریفتن». (معین، حاشیهٔ برهان) فردوسی:

تو و مـادرت هـردو از چـنگ دیـو　　بـرون آوریـدم بـه رای و بـه ریـو

نظامی:

کـه مـلیخای آسـمان‌فرهنگ　　از زمانه چه ریو دید و چـه رنگ
(هفت پیکر ۲۱۰)

(دهخدا)

۲. تشریفات: جمع «تشریف» = خلعت (نک. ح ۷۲/۸.)

۳۱

۱. سادس: ششم

۲. خواجه فتح‌الله: دربارهٔ او، نک. ح ۳۵۴/۱۱.

۳۲

۳. دوستکام: خوشبخت، کامیاب (نک. ح ۳۰۳/۵.)

۴. زلفْ دام، خالْ دانه: نک. ح ۶۳/۳.

۳۳

۱. مُنْهِی: خبررسان؛ اِنهاء =رسانیدن چیزی را و پیغام و جز آن را (منتهی‌الارب)
اَحَدی: «احد اسم ذات است که تعدّد صفات و نسبت و تعیّنات از آن نفی شده است، و احدیّتْ اعتبار ذات حق است با اِسقاط همه اسماء و صفات و نسبت و تعیّنات.» (عبدالرزاق کاشانی، ترجمه و شرح اصطلاحات‌الصوفیه ۳۸)

۳. زمزم: کثیر، نام چاهی در مکه (لسان‌العرب) ابن‌منظور می‌گوید: زمزم ۱۲ نام دارد، و آنها را برمی‌شمارد. (نک. همان، مادّهٔ «ز م م».) نام چشمه یا چاهی است نزدیک کعبه، که با سودن پای اسمعیل، پسر ابراهیم (ص)، بر زمین بگشاد. (دهخدا، یادداشت مؤلف) آب زمزم مظهر زلالی و گوارایی است.

کوثر: برگرفته از قرآن کریم (برای معنی و تفسیر آن، نک.ح ۳۶۷/۷.)

به آب زمزم و کوثر...: دهخدا بیت را با پس و پیشیِ دو لخت ضبط کرده، و ضمناً این تنها شاهد منظومی است که برای این مَثَل داده (امثال و حکم ۱۳۲۲،۳) در حالی که در اشعار پیش از حافظ نظایر آن آمده است، مثلاً عراقی:

گلیم بخت کسی را که بافتند سیاه سفیدکردن آن نوعی از محالات است
(کلیات ۱۵۲)

۳۴

۱. نقطه: مجازاً مرکز، اصل و جان کلام در هرچیز (نک.ح ۴۴۹/۴.)

مدار: هم می‌توان به معنی معروف یعنی اسم مکان از «دَور» گرفت، و هم مصدر میمی یعنی دور زدن و گردیدن.

شاعر از گدایانی بی‌اصل و نسب و به همان اندازه بی‌چشم و رو سخن می‌گوید که سخت به نابودی این وزیر لایق شاه شجاع کمر بستند، در برابر آنان که به صورت گدا و به معنی بزرگوار و به دلیل اصالت ذاتی خویش اهل حیا و آبرو و اَنَفه‌اند. از نظر لفظی، «نقطه» در برابر دایره (موجود در واژهٔ «مدار») قرار دارد. می‌توان گفت که گدای صاحب اصالتْ حرکت و رفتارش بر مدار شرم است یا بر گِرد شرم می‌گردد.

۲. فسوس کردن: تمسخر و ریشخند کردن، که در این بیت او آمده:

دامن دوست به صد خون دل افتاد به دست
به فسوسی که کند خصم، رها نتوان کرد

(نیز نک. «افسوس‌کنان» در: ح ۲۲/۲.) نیز بازی، ظرافت و لاغ (دهخدا)

جام زر: با ایهام به خورشید که چون جامی زرّین است.

قزوینی: ور آفتاب نکردی فسوس جام زرش / چرا تهی ز می خوشگوار بایستی؟ از آنجا که فقط در دو نسخه هست شاید نتوان آن را به قطع و یقین اصیل دانست، ولی گمان من این است که بیت را مطابق قزوینی آسانتر می‌توان معنی کرد: اگر آفتاب قصد تمسخر و دست انداختن (در مورد ما) نداشت چرا بایست (در این زمانه) بدل به جامی تهی و بی‌فایده شود؟ اما مطابق خانلری، فسوس و تمسخر کردن آفتاب به جام زر مربوط می‌شود، که این بر ابهام می‌افزاید.

۳. در غزلی آمیخته به ستایش این وزیر نیز با نام او و «عیار» ایهام ساخته است:

هزار نقد به بازار کاینات آرند — یکی به سکّهٔ صاحب‌عیار ما نرسد

(دربارهٔ او، نک. ح ۱۵۲/۴.)

* * *

این قطعه، با وجود بیان مجمل و غالباً در لفاف استعارات و کنایات شاعرانه، از جهت آگاهی از موضع حافظ و نگرش او در قبال قتل وزیری شایسته (که او را در قصیدهٔ دوم ستوده) و کلیت کردار دشمنان وی، دارای اهمیت بسیار است. خواجه مخالفان صاحب‌عیار را به اجمال بی سر و پا، بی‌اصل و بنیاد و دریده‌چشم خوانده، کسانی که در راه وصول به مطامع خویش از ارتکاب هیچ عمل ننگینی ابایی ندارند. و اما شاید دلیل این سربسته‌گویی، گذشته از برخی ملاحظات و احتیاطهای مرسوم در آن روزگاران، این بوده باشد که اصل قضایا کمابیش در تواریخ مسطور است. کار شعر نیز نه وقایع‌نگاری بلکه بیان جوهره و چکیدهٔ رویدادها و برآیند آنها در نظر شاعر و ثبت چگونگی بازخورد عاطفی امور و احوال در روح شاعر است، همچنان‌که حافظ را معمولاً وفادار به این اصل مهم دیده‌ایم.

۳۵

۲. میوهٔ بهشتی: به حساب ابجد ۷۷۸؛ اما نمی‌دانم از چه چیزی سخن گفته و آنچه به دست او افتاده چه بوده. شاید مراد شاعر ثبت تاریخ چیزی برای خود یا نزدیکان بوده باشد.

۳۶

۱. بقا: خواجه عبدالله انصاری، به موجزترین بیان: «از میدان فنا میدان بقاست. قوله تعالی: و اللّهُ خَیرٌ وَ اَبقیٰ [طٰهٰ ۷۳] خداوند تعالی و بس: علایقْ منقطع، و اسبابْ مضمحل، و رسومْ باطل، و حدودْ متلاشی، و فُهومْ فانی، و تأریخْ مستحیل، و اشارتْ متناهی، و عبارتْ متنفّی، و خیرْ متمحّی [=محو و نابود ـ م]، و حق یکتا به خودی خود باقی.» (صد میدان ۷۳) (دربارهٔ فنا و متضایف آن یعنی بقا، نک. ح ۷۵/۶.)

۳. دامن افشاندن: اِعراض کردن (نک. ح ۳۹۳/۱.)

۴. مَثانی و مَثالث: تارهای دوم و سوم در ساز (نک. ح ۴۵۴/۱.)

۳۷

۱. طراز: سجاف جامه (نک. ح ۳۳۴/۶.)

۴. بیت تازی: و هر برادری که برادرش از او جدا شده / ...؟ برای مصرع دومْ معنای محصّلی نیافتم، و نمی‌دانم اساساً درست است یا نه.

۳۸

۱. ارزانی: سزاوار (نک. «ارزانی» در: ح ۲۱۲/۱، و «ارزانی داشتن» در: ح ۵۳/۵.)

۲. صِیت: آوازه (نک. قصیده «فی مدح شاه منصور»، ب ۲۰.)

۴. از جاهِ: به نظر این نگارنده اصطلاح است به معنی از برکتِ وجود، در سایهٔ و نظایر اینها.

پیشتر در مورد این بیت:

در جاه عشق و دولت رندان پاکباز   پیوسته صدر مصطبه‌ها بود مسکنم

نوشتم: «در جاهِ» نادرست و ضبط قزوینی یعنی «از جاهِ» درست است، به همان معنی مذکور. اکنون شاهدی دیگر در صدق مدّعای بنده ملاحظه می‌کنید: شاعر می‌گوید هرآنچه از برکت وجود وزیر اندوخته بوده فلک به سرقت برده است. (نک. ح ۳۳۵/۳، که به نوشته‌ای از این قلم در همین باره نیز ارجاع شده است.)

فلک چوگانی: خواجه پیشتر داشت:

خنگ چوگانی چرخت رام شد در زیر زین   شهسوارا، خوش به میدان آمدی، گویی بزن
(نک. ح ۳۸۲/۶.)

۶. تُبْره: = توبره؛ طالب آملی، در اشاره به ریش خود:

تراشیدگان‌اند یکسر سپاه   کسی را چو من تُبره پُرکاه نیست
(دیوان ۱۲۷)

دانستن: اینجا شناختن، مثل «دانست» در لخت دوم این بیت او:

صوفی از پرتو مَی راز نهانی دانست   گوهر هرکس ازین لعل توانی دانست

۳۹

۱. ره کردن: طیّ طریق کردن، راه پیمودن، سفر کردن، راه جایی گرفتن (برای شواهد، نک. دهخدا، ذیل «راه کردن.»)

۳. صِبغةالّله: صِبغةُاللّٰه و مَنْ احسنُ مِنَ اَللّهِ صِبغةً و نَحنُ لَهُ عابدونَ (بقرة ۱۳۸) («دین خدا، و کیست نکوتر از خدا به دین؟ و ما او را پرستنده‌ایم.» تفسیر ابوالفتوح ۱۷۶،۲) گفته‌اند: حضرت عیسی (ع) را مادرش در خردی به استادی رنگرز سپرد تا رنگرزی آموزد. روزی در غیاب استاد، همهٔ جامه‌ها را در یک خُم افگند. استاد چون بازگشت بس نگران شد. اما عیسی از همان یک خم، جامه‌ها را به همهٔ رنگهایی که خواسته بودند درآورد. طبرسی: صبغةالله مأخوذ از «صبغ». بعضی از نصاریٰ به هنگام ولادت فرزند، او را غسل می‌دهند، که تعمید می‌خوانند. می‌گویند: «صبغةالله» یعنی تطهیر از جانب خدا. (مجمع‌البیان، المجلّد الاوّل ۲۱۹) ثعالبی دربارهٔ این ترکیب: رنگ و رنگرزی خدا [در آفرینش] من در کتاب المبهِج خود گفته‌ام: تعالَی اللهُ ما اَبدَعَ صَنعتَهُ و اَحسَنَ صِبغتَهُ و اَلْطَفَ صِیغَتَهُ: بزرگا آن خدای! چه شگرف و بدیع است ساخت او، و چه نکو است رنگرزی و آفرینش او، و چه لطیف است ساخت و ریخت او در آفرینش. (ثمارالقلوب، برگردان پارسی ۳۱۶) سلطان ولد تفسیر عرفانی از «صبغةالله»: «ارادت او [پیامبر ـ م] ارادت الله باشد بلکه اینچنین کس رنگ خود را گذاشته است و رنگ حق گرفته ـ که صبغةالّله و هستی او نیست شده و آلت حق است، و فعل او فعل حق است و خواست او خواست حق.» (معارف ۳۱۰) صبغةالّله = عادةالّله، چون این هردو به عدم وجوب عِلّی در مورد حضرت حق مربوط است. «عادةالله» اصطلاح اشاعره است که، برخلاف معتزله که بر علّیّت و اسباب و مسبّبات

تکیه دارند، معتقدند که رابطهٔ علّیّت و سببیّت بدان‌گونه که نزد معتزله و کلاً فلاسفه و متکلّمان در عرف عادی معروف است وجود ندارد بلکه همزمانی و توالی «ظاهریِ» رویدادها را منتسب به اراده‌های جداگانه ولی مداوم الهی می‌کنند و از آن به عادةالله تعبیر می‌کنند. به عبارت دیگر معتقدند که خداوند بدون موادّ سوزاننده هم قادر به سوزاندن هست یا با وجود موادّ سوزاننده هم قادر به منع عمل سوزاندن هست. (غزالی، تهافت‌الفلاسفه، ترجمه علی‌اصغر حلبی ۱۱۴ـ۱۲۱، به نقل از خرّمشاهی، جهان غیب و غیب جهان ۹۵ م، و ۱۱۱ ح)

۴. هفت و نیم با دَه می‌کنی: استاد معین: در زمان منصورشاه، یکی از وزرا از وظایف بزرگان یک ربع کاست. شاه بر او خشم گرفت و بر وظایف افزود. چون منصورشاه تعهّد مخارج حافظ را داشت، در این قطعه به این مطلب اشارت می‌کند. (حافظ شیرین‌سخن ۶۲۷)

۴۰

۴. مار شیدایی: در ملحقات شاهنامه طبع بروخیم، ص ۳۰۲۱ آمده است (دربارهٔ ضحاک):

خدایی‌ت آنگاه پیدا شود که مغزت خورِ مار شیدا شود

اگر این واژه درست باشد بعید نیست همچون «شیدا»ی بابلی همریشه با «شیطان» باشد، اما دربارهٔ آن اختلاف نظر هست. دهخدا «مار شیبا»: پهلوی شیپاک šēpāk = مار زود خزنده و چالاک؛ ویس و رامین:

کسی کش مار شیبا بر جگر زد ورا کافور سازد، نی طبرزد

(دهخدا، یادداشت مؤلف؛ در چاپهای ویس و رامین به جای «کافور» آمده «تریاک».) در متن مذکور، در چاپ بنیاد فرهنگ «شیدا» و در طبع محجوب «شیوا» آمده (ص ۲۶۸) اما محمد روشن در طبع خود «مار شیبا» ضبط کرده (ص ۲۶۵) و در حقیقت نظر دهخدا را پذیرفته و در تعلیقات خود (ص ۵۳۳) ضبطهای دیگر را رد کرده است.

۵. معامل: در دهخدا فقط معانیی چون خرید و فروخت کننده و سوداگر آمده، که ظاهراً به این بیت نمی‌خورد. آیا اینجا به معنی عامل، مأمور و امثال اینها نیست؟

۶. حجت: اعتراض، لجاج، احتجاج (دهخدا) به گمانم دعوا و معارضه در اینجا لحاظ شده باشد؛ سعد وراوینی: «پادشاه نشاید که کار با عامّهٔ خلق به حجّت کند و

سخن نباید که به معارضه گوید.» (مرزبان‌نامه ۱،۴۶۵) سعدی:

دلایـــل قـــوی بـــاید و مـــعنوی   نه رگهای گردن بـه حـجّت قـوی

(بوستان ۱۱۹)

هم او، دربارهٔ آدمی ناساز:

نـهادی پـریشان و طـبعی درشت   نمی‌مرد و خلقی به حجّت بکشت

(همان ۱۲۵)

۷. عَون: پشتیبان و یاریگر؛ واحد و جمع و مذکر و مؤنث در وی یکسـان است؛ اعوان جمع (منتهی‌الارب)

بندگان وزیر: مصطلح و مرسوم است که با عالی‌ترین مـقامات بـه طـور مسـتقیم خطاب نکنند بلکه روی خطاب به بندگان، خادمان و غیره کنند. تا این اواخر رسم بود که در عناوین نامه‌ها به شاهان می‌نوشتند: «پیشگاه بندگان اعلی‌حضرت...»

ش: شناسهٔ اضافی ملحق به «دِماغ سودایی» (= دماغ سودایی‌اش را بشکافم.)

۲

زِهی: واژهٔ «زِه» را می‌توان ایهام ترجمه بـه «زَه» بـه مـعنی چشـمه، سـرچشـمه و جوشش آب (به قرینهٔ چشمهٔ آب حیات) یا به دلیل تفاوت کسره با فتحه، تبادر به آن دانست. مسعود سعد:

سبک خشک شد چشمهٔ بـخت مـن　　　مگـــر آب آن چشـــمه را زَه نـــبود

(دیوان ۲،۸۵۸)

نظیر این ایهام زیاد است، مثلاً سعدی که آن را همراه با «بحر» آورده است:

زهـــی بـحر بـخشایش و کـان جـود　　　کـه مسـتظهرند از وجـودت وجـود

(بوستان ۳۹)

هم او، با ایهام نسبت به «رود» (که خود آن هم ایهام بین رودخانه و فرزند است):

زهـــــی دولت مـــادر روزگـــار　　　کـه رودی چـنین پـرورد در کـنار

(همان ۱۴۰)

شادیِ: =به شادیِ، به حذف حرف اضافه، درست مثل «شادیِ... خوردن» (نک. ح ۱۱۹/۸.)

صلوات: خواجهٔ پارسا: «صلوات از حقْ رحمت است و از ملَک استغفار و از مردم دعا. ولکن از حق متفاوت گردد به حسب اشخاص: بر عاصیان عفو بود، بر مـطیعان تحصیل درجات، بر عارفان لِقا و علوم و معارف، بر محققان تجلّیات اسماء و صفات بر اکمل دوام تجلّیات ذاتی. چون مشرب محمدی اکمل مشارب بود فیض تجلّی وی مـخصوص اسـم جـامع گشت کـه: اِنَّ الّـلهَ و مـلائکَتَهُ یُـصَلّونَ عَـلَی آلنّبی. (شرح فصوص الحکم ۱۵)

۵

شمس مر ترا...: در مورد «مر» در جای خود ذکر شد که احتمالاً حافظ آن را ندارد. در یک بیت او آمده:... جای غم باد هرآن دل که نخواهد شادت (۱۹/۴) این در حالی است که قزوینی دارد: مر آن...، که گفتیم ضبط خانلری موجّه‌تر است. در رباعی حاضر به عکس، این خانلری است که «مر» دارد، اما قزوینی دارد: تو بدری و خورشید ترا... در اینجا و با توجه به سوابق، به‌گمانم حق با قزوینی باشد، چون با شناختی که از زبان حافظ دارم او هنگامی که لفظ «خورشید» را در اختیار و امکان خود دارد تقریباً محال است «مر شمس» را به کار گیرد. بنا بر این، مورد حاضر را هم می‌توان منتفی دانست و نتیجه گرفت که او در هیچ جا از «مر» سود نجسته است.

۸

سر چاه را به عنبر گرفتن: روییدن محاسن نو برآمده (که عنبر استعاره از آن است) بر روی چانه است، طبعاً در مورد جنس مذکّر.

۱۳

قرابه‌پرداز: خالی کنندهٔ قرابه، که نوعی ظرف بزرگ است. (نک. ح ۱/ ۲۸۰.)

نرگس ـ قدح: در مورد رابطهٔ این دو، نک. ح ۱۰۱/۷.

سرانداز: ایهام: الف. بازندهٔ سر و جان؛ ب. مستی که سرِ او فرو می‌افتد؛ ج. بسیار شاد و بانشاط؛ سراندازی حباب، حسن تعلیلی از ترکیدن آن است. جای دیگر حباب کلاه از شادی به هوا می‌اندازد:

حباب‌وار براندازم از نشاط کلاه   اگر ز روی تو عکسی به جام ما افتد

۱۴

پس از سیاه رنگی نبوَد: نیست بالاتر از سیاهی رنگ. مثل: لَیسَت قریةٌ وراءَ عَبّادان = نیست زانسوتر ز عبّادان دِهی. خواجه نصیر، دربارهٔ رنگ سیاه: «جمله الوان ابتدا

بیاض باشد، و نهایتْ سواد، و کلّ الوان متوسّط باشند میان بیاض و سواد، و بیاض از سواد به تدریج ترقی می‌کند تا به درجهٔ سواد رسد، که غایتِ اوست.» (تنسوخ‌نامه ۲۳)

۱۵

در جای خراب هم خراب اولیٰ‌تر:

چون عمر تبه کردم، چندان‌که نگه کردم　　　　در کنج خراباتی افتاده خراب اولیٰ

اولی‌تر: عده‌ای (اغلب از مستعربان) گفته‌اند «اولیٰ» در عربی، خود افعل تفضیل است و معنای «تر» در آن مندرج، پس «تر» در آن حشو و لغو است. اصل قضیه و قاعدهٔ عربی درست است، و حافظ هم خود غزلی با ردیف «اولیٰ» دارد، که بیت اخیر از آن نقل شد. اما این عدّه ظاهراً نمی‌دانند که بسیاری از قواعد و هنجارهای هر زبان قابل انطباق با زبانی دیگر نیست. استادان بزرگ زبان و ادب پارسی قطعاً بیش از این افراد از قواعد تازی مطلع بوده‌اند، ولی در مواردی که معنای تفضیل را در «اولیٰ» در عبارات پارسی، نارسا می‌یافتند پسوند «تر» را بر آن می‌افزودند، و بدین‌سان واژهٔ «اولی‌تر» کاملاً در پارسی پذیرفته شده و جا افتاده است. تا آنجا که من به یاد دارم تقریباً تمام شاعران و نثرنویسان قدیم آن را به کار برده‌اند، مثل عنصری، فرّخی، انوری، خاقانی، نظامی، سعدی، بیهقی، نصرالله منشی، غزالی، سعد وراوینی، ابوریحان و... حضرات لابد به فحول و صدور زبان و ادب ما هم الفبای زبان می‌آموزند.

۱۶

نرگس که کلهدار جهان است...: کلاه نرگس تعبیری است از تاج این گل که شباهت به افسر پادشاهان دارد؛ کمال اسمعیل:

نگر که با سرِ طاشش دماغ سوداییست　　　　که بر شکست کله‌گوشه ناگهان نرگس

(نقل از مونس‌الاحرار ۳۴۵)

۱۹

قنبر: اسم خاص، نام حضرت علی (ع)

۲۰

سِحر بابِل: بابل را از جهت هاروت و ماروت بابِلی، مظهر سحر و جادو می‌دانستند. (نک. ح ۹۲/۴.)

۲۳

قافیهٔ لخت آخر غلط است، چون «همنفس» با خَود و بَد قافیه نمی‌شود. مصحح ذکری از آن نکرده. قزوینی: نامزد، که از نظر قافیه درست است، و معنی آن در اینجا شناخته و با اسم و رسم است.

۲۴

کوشیدن: اینجا جنگ و رویارویی کردن؛ پیشتر هم به این معنی داشت. (نک. «قصیده در مدح شاه شجاع» ب ۳۸.)

۲۶

عَدَن: زکریای قزوینی: «شهری است مشهور بر کنار دریای هند از ناحیهٔ یمن، به نام عدن بن سنان بن ابراهیم الخلیل [...] موسوم گشته. نه به آنجا آبی است و نه چراگاهی [...] و آن مدینه، راهِ برآمدِ مراکب هند است و بلدهٔ تجّار و جای سود و سودای آنها [...] و آنجاست بِئر معطّله که خدای ـ تبارک و تعالی ـ یاد فرموده آن را در کلام مجید.» (ترجمهٔ آثارالبلاد ۱، ۱۲۸)

راح: شراب (نک. ح ۱۳/۴.)

۲۷

دل، یک قطره خون: این تعبیر رایج است؛ بابا فغانی:

دارم دلی، هوای بسی خوبرو درو   یک قطره خون گرم و هزار آرزو درو

(دیوان ۳۶۴)

۲۸

قَسّام بهشت: از القاب حضرت علی (ع)

گرگ‌ربایی: غنی: یعنی ترکتازی، تعدّی، ظلم، مال مردم چاپیدن، مثل سگ‌خوری، بزدلی، روباه‌بازی. (یادداشتها ۲۶۱)

رباعی ۱۹ هم در نعت آن حضرت بود.

* * *

به شرکت با رودکی: «اینک شرحی که فوق طاقت من بود»، تا چه در نظر آید.

فهرست‌ها

دربارهٔ فهرستها

الف. آیات و احادیث: در نحوهٔ تنظیم الفبایی، به طور کلی، مطابق قواعد رایج در زبان عربی عمل کرده‌ام. در باب عبارات طولانی‌تر، جهت اختصار، به نقل قسمتی از آنها بسنده، و به همین سان در مورد احادیثی که تفاوتهایی جزئی در روایات آنها هست به نقل یک صورت اکتفا کرده‌ام، ولی طبعاً شمارهٔ صفحات مربوط به صورتهای دیگر را هم در ذیل آن افزوده‌ام.

ب. کتابنامه: تنها شامل کتابهاست، ولی در مورد مقالات فراوانِ مورد استفاده، از آنجا که مشخصات کامل یا کافی هرکدام در خود متن آمده، از درج آنها در فهرست خودداری شده است. در باب کتابهایی که استفاده از آنها منحصر به یک مورد خاص و جدا از اهداف کلّی این دفتر بوده، و یا ذکر آنها فقط جنبهٔ توصیه به بهره‌گیری از آنها داشته، مشخصات کامل در متن ارائه گردیده و لذا در این فهرست درج نشده‌اند. و اما به دلیل طول زیاد مدّت تهیهٔ مواد دفتر، بعضاً از طبعهایی از متون استفاده کرده‌ام که امروز طبعهایی جدیدتر و گاه بهتر از آنها در دست است، لیکن من فرصت کافی برای جایگزین کردن آنها نداشته یا به هر روی به صرافت این کار نیفتاده‌ام. نیز گاهی، به هر دلیل یا ضرورتی، ناگزیر از استفاده از متن عربی یک کتاب و ترجمهٔ آن، هردو بوده‌ام، و یا در مورد یک متن خاص نظم و نثر از طبعهای مختلف بهره گرفته‌ام، اگرچه هم در متن به هرکدام بازبرد داده‌ام و هم مشخصات آنها را در فهرست حاضر ذکر کرده‌ام.

ج. موارد توضیح شده: در این دفتر، چنان‌که ملاحظه فرموده‌اید، علاوه بر مباحث موضوعی و شرح ابیات و تحلیل اشعار، واژه‌ها و ترکیبات و اصطلاحات و عبارات بسیاری نیز توضیح گردیده، که در اینجا آنچه قابل استخراج به صورت فهرست بوده آمده است. چنانچه توضیح چیزی بیش از یک صفحه را در بر گرفته باشد فقط شمارهٔ صفحهٔ آغاز ذکر شده. در موارد فراوان، گذشته از توضیح چیزی در مدخل اصلی، در

جا یا جاهای دیگر هم مطالبی تکمیلی دربارهٔ آن آمده، که کوشیده‌ام تا این موارد در فهرست نیز همچون متن به همدیگر مرتبط گردند؛ ذکر شماره‌های بیش از یکی و همچنین پیکانهای بازبرد به همین منظور است.

د. نام کسان: در این باره از قاعدهٔ رایج «اسم اشهر» پیروی کرده‌ام. در خصوص نحوهٔ ضبط اسامی و هماهنگی آنها، در بیشتر موارد (بجز آنها که نپسندیده‌ام) از این تنها مأخذ موجود سود جسته‌ام: فهرست مستند اسامی مشاهیر و مؤلفان. به کوشش مرضیهٔ هدایت و شهرهٔ دریایی. ویراست سوم. تهران: کتابخانهٔ ملی ایران، ۱۳۸۲. خط تیره بین اعداد، نشانهٔ آن است که نام مربوط در بیش از دو صفحهٔ پیاپی آمده است و لذا همهٔ آن صفحات باید نگریسته شود.

آیات

احادیث

نعم العبد صهیب لو لم یخف الله لم یعصه. ۲۳۷۴
نعم المذکر السبحة. ۲۰۶۶
یا ملائکتی قد استحییت من عبدی و لیس له غیری فقد غفرت له. ۱۵۴۹

کتابنامه

آذر بیگدلی، لطفعلی‌بیگ بن آقاخان. آتشکدهٔ آذر. به کوشش حسن سادات ناصری. تهران: امیرکبیر، ۱۳۳۶.

آذری اسفراینی، احمد بن محمد. جواهر الاسرار. سنگی، [بی جا، بی نا]، ۱۳۰۳ هـ.

آربری، آرتور جان. شیراز مهد شعر و عرفان. ترجمهٔ منوچهر کاشف. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۳.

آرزو، سراج‌الدین علی. چراغ هدایت. به کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: معرفت، [تاریخ مقدمه ۱۳۳۸].

آشتیانی، جلال‌الدین. شرح مقدّمهٔ قیصری بر فصوص الحکم. مشهد: باستان، ۱۳۸۵ ه.

آقابزرگ طهرانی، محمدمحسن. الذریعة الی تصانیف الشیعة. بیروت: دار الاضواء، ۱۴۰۳ ه.

ابن‌اثیر، علی بن محمد. أُسْد الغابة فی معرفة الصحابة. مصر: المکتبة الاسلامیة، ۱۲۸۵ ه.

ابن‌اخوة، محمد بن محمد بن احمد قرشی. آیین شهرداری در قرن هفتم [بخشی از کتاب معالم القربة فی احکام الحسبة] ترجمهٔ جعفر شعار. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۷.

ابن‌بابویه، محمد بن علی. ترجمه و متن کتاب من لایحضره الفقیه. ترجمهٔ صدر بلاغی. تهران: صدوق، ۱۳۶۸.

ابن‌بطوطه، محمد بن عبدالله. سفرنامهٔ ابن‌بطوطه. ترجمهٔ محمدعلی موحّد. چ ۵. تهران: آگاه، ۱۳۷۰.

ابن‌بلخی، فارسنامه، بر اساس متن مصحَّح لسترنج و نیکلسن. توضیح و تحشیه از منصور رستگار فسایی. شیراز: بنیاد فارس‌شناسی، ۱۳۷۴.

ابن‌جوزی، عبدالرحمن بن علی. تلبیس ابلیس. بیروت: دار الکتب العلمیة، ۱۳۶۸ ه.

ابن‌حجر عسقلانی، احمد بن علی. فتح الباری [،] شرح صحیح البخاری. الجزء الثالث. بیروت: دار الفکر.

ابن‌دُرید، ابی‌بکر محمد بن حسن. جمهرة اللغة. حقّقه و قدّم له رمزی منیر بعلبکی. بیروت: دار العلم الملایین، ۱۹۸۷.

ابن‌سینا، حسین بن عبدالله. رسالهٔ نفس. با مقدمه و حواشی و تصحیح موسی عمید. تهران: انجمن آثار ملی، ۱۳۳۱.

ابن‌عربی، محیی‌الدین محمد بن علی. ترجمان الاشواق. بیروت: دار صادر، ۱۳۸۶ ه.

ــــــــــــ. رسائل ابن‌عربی. مقدمه، تصحیح، تعلیقات نجیب مایل هروی. ج ۲. تهران: مولیٰ، ۱۳۷۵.

ــــــــــــ. الفتوحات المکیّه. تحقیق و تقدیم عثمان یحیی، تصدیر و مراجعة ابراهیم مدکور. الطبعة الثانیة. قاهرة: المکتبة العربیة، ۱۳۹۵ ه.

ابن‌فارض، عمر بن علی. دیوانُ ابن‌فارض. اعتنیٰ به و شرحه هیثم هلال. الطبعة الثانیه. بیروت: دار المعرفة، ۱۴۲۶ ه.

ابن‌قضاعی، علی بن احمد. ترک الاطناب فی شرح الشهاب (ترجمهٔ فارسی شهاب - الاخبار ابوعبدالله محمد قضاعی مغربی). به کوشش محمد شیروانی. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۳.

ابن‌ماجة، محمد بن یزید. سنن ابن‌ماجة. قاهرة: جمعیة المکنز الاسلامی، ۱۴۲۱ ه.

ابن‌منظور، محمد بن مکرم. لسان العرب. مراجعة و تدقیق یوسف البقاعی، ابراهیم شمس‌الدین، نضال علی. تونس: الدار المتوسطیة للنشر و التوزیع، ۱۴۲۶ ه.

ابن‌یمین، محمود بن یمین‌الدین. دیوان اشعار ابن‌یمین فریومدی. به تصحیح و اهتمام حسینعلی باستانی راد. تهران: سنایی، ۱۳۴۴.

ابوداود، سلیمان بن اشعث. کتاب السنن. حقّقه و قابَله بِاَصل الحافظ بن حجر و سبعةِ اصولٍ اُخریٰ محمد عوّامة. الجزء الثانی. جدّة: دار القبلة للثقافة الاسلامیة؛ بیروت: مؤسسة الرّیّان؛ مکّة: المکتبة المکیة، ۱۴۱۹ ه.

ابوروح لطف‌الله بن ابی‌سعد. حالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر. مقدمه، تصحیح و تعلیق محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: آگاه، ۱۳۶۶.

ابوریحان بیرونی، محمد بن احمد. تحقیق ما للهند. ترجمهٔ منوچهر صدوقی سها. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۲.

ــــــــــــ. التفهیم لاوائل صناعة التنجیم. باتجدید نظر و تعلیقات و مقدّمهٔ تازه به خامهٔ جلال‌الدین همایی. تهران: انجمن آثار ملی، [تاریخ مقدمه ۱۳۵۲].

ــــــــــــ. الجماهر فی الجواهر. تحقیق یوسف الهادی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، دفتر نشر میراث مکتوب، ۱۳۷۴.

ــــــــــــ. صیدنه، ترجمهٔ فارسی از ابوبکر بن علی بن عثمان کاسانی. به کوشش منوچهر ستوده ـ ایرج افشار. تهران: ۱۳۵۸.

ابوالعلاءِ معرّی، احمد بن عبدالله. دیوان لزوم ما لایلزم (اللزومیّات). تقدیم و شرح و فهرست وحید کبابة [و] حسن حَمَد. المجلد الثانی. بیروت: دار الکتاب العربی، ۱۴۲۵ ه.

ابوالفتوح رازی، حسین بن علی. رَوض الجِنان و رَوح الجَنان [مشهور به تفسیر ابوالفتوح]. به کوشش و تصحیح محمدجعفر یاحقی و محمدمهدی ناصح. چ ۲. مشهد: بنیاد پژوهشهای اسلامی آستان قدس رضوی، ۱۳۷۸.

ابوالفداء، اسمعیل بن علی. تقویم البلدان. ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۹.

ابوالفرج اصفهانی، علی بن حسین. برگزیدهٔ الاغانی. ترجمه، تلخیص و شرح از محمد حسین مشایخ فریدنی. ج ۱. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۸.

ابونصر سرّاج، عبدالله بن علی. اللُمع. حقّقه و قدّم له و خرّج احادیثه عبدالحلیم محمود، طه عبدالباقی سرور. مصر: دار الکتب الحدیثه، و بغداد: مکتبة المثنیٰ، ۱۳۸۰ ه.

ابونواس، حسن بن هانی. دیوانُ ابی نواس. حقّقه و ضبطه و شرحه احمد عبدالحمید الغزّالی. بیروت: دار الکتاب العربیّ، ۱۴۰۴ ه.

اثیر اخسیکتی. دیوان اثیرالدین اَخسیکتی. تصحیح و مقابله و مقدّمه رکن‌الدین

همایون‌فرّخ. تهران: رودکی، ۱۳۳۷.

احمد بن ابی‌یعقوب. البلدان. ترجمهٔ محمدابراهیم آیتی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۷.

اخوان ثالث، مهدی. آخر شاهنامه. چ ۱۳. تهران: مروارید، ۱۳۷۵.

________. از این اوستا. چ ۱۵. تهران: زمستان، ۱۳۸۶.

________. زمستان. چ ۱۵. تهران: مروارید، ۱۳۷۶.

اخوینی، ربیع بن احمد. هدایة المتعلّمین فی الطّبّ. به اهتمام جلال متینی. مشهد: دانشگاه مشهد، ۱۳۴۴.

ادیب صابر، صابر بن عبدالله. دیوان ادیب صابر ترمدی. به تصحیح و اهتمام محمدعلی ناصح. تهران: علمی، ۱۳۴۳.

ارّجانی، فرامرز بن خداداد. سمک عیّار. به تصحیح پرویز ناتل خانلری. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۳۸ به بعد.

ارسطو. فن شعر. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. چ ۳. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۲.

ازرقی، ابوبکر بن اسمعیل. دیوان حکیم ازرقی هروی. به جمع و تصحیح و تحشیه و تعلیقات و خطّ علی عبدالرسولی. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۳۶.

استیس، والتر ترنس. عرفان و فلسفه. ترجمهٔ بهاءالدین خرّمشاهی. چ ۲. تهران: سروش، ۱۳۶۱.

اسدی، علی بن احمد. گرشاسب‌نامه. به اهتمام حبیب یغمایی. چ ۲. تهران: طهوری، ۱۳۵۴.

________. لغت فرس. به تصحیح و تحشیهٔ فتح‌الله مجتبایی ـ علی‌اشرف صادقی. تهران: خوارزمی، ۱۳۶۵.

اسکندرنامه (روایت فارسی کالیستنس دروغین). به کوشش ایرج افشار. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۳.

اصطخری، ابراهیم بن محمد. مسالک و ممالک. به کوشش ایرج افشار. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۰.

اطرائی، ارفع. فرهنگ موسیقی ایرانی. چ ۲. تهران: چنگ، ۱۳۷۱.

اعتصامی، پروین. اشعار پروین اعتصامی. تهران: ایران‌زمین، ۱۳۶۹.

اعشیٰ، میمون بن قیس. دیوان الاعشی الکبیر. قدّم له و شرحه و ضبطه [...] محمد احمد قاسم. بیروت: المکتب الاسلامی، ۱۴۱۵ ه.

افشار سیستانی، ایرج. کولی ها. تهران: روزنه، ۱۳۷۷.

افلاکی، شمس‌الدین احمد. مناقب العارفین. با تصحیحات و حواشی و تعلیقات به کوشش تحسین یازیجی. چ ۲. تهران: دنیای کتاب، ۱۳۶۲.

اکبرآبادی، بدرالدین صاحب. بدر الشروح. به تصحیح و تنقیح و اهتمام محمد عبدالاحد رضوی دهلوی. سنگی، دهلی: مطبع مجتبائی، ۱۳۲۱ ه.

اکبری حامد، مهدی. حافظانه‌های عربی. تهران: ۱۳۶۶.

الفتی تبریزی، حسین بن احمد. رشف الالحاظ فی کشف الالفاظ. به تصحیح و توضیح نجیب مایل هروی. چ ۲. تهران: مولیٰ، ۱۳۷۷.

الیاده، میرچا. چشم‌اندازهای اسطوره. ترجمهٔ جلال ستّاری. تهران: توس، ۱۳۶۲.

امام شوشتری، محمدعلی. فرهنگ واژه‌های فارسی در زبان عربی. تهران: انجمن آثار ملی، ۱۳۴۷.

امامی هروی، محمد بن ابی‌بکر. دیوان امامی هروی. به کوشش همایون شهیدی. تهران: علی‌اکبر علمی، ۱۳۶۴.

امرؤ القیس. دیوانُ امرئ القیس. حقّقه و بوّبه و شرحه [...] حنّا الفاخوری. بیروت: دار الجمیل، ۱۴۰۹ ه.

امیرخسرو، خسرو بن محمود. دیوان کامل امیرخسرو دهلوی. به کوشش م. درویش. تهران: جاویدان، ۱۳۴۳.

امیرشاهی، آق‌ملک بن جمال‌الدین. دیوان امیرشاهی سبزواری. به تصحیح و تحشیه و تعلیق سعید حمیدیان. تهران: ابن‌سینا، ۱۳۴۸.

امیرمعزّی، محمد بن عبدالملک. دیوان امیرالشعراء محمد بن عبدالملک نیشابوری. به تصحیح عباس اقبال. تهران: اسلامیه، ۱۳۱۸.

ـــــــــــــــ. دیوان کامل امیرمعزّی. مقدمه و تصحیح از ناصر هیّری. تهران: مرزبان، ۱۳۶۲.

امیری، منوچهر. فرهنگ داروها و واژه‌های دشوار یا تحقیق دربارهٔ کتاب الابنیه عن

حقائق الادویه. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۳. (به اختصار: فرهنگ الابنیه)

امین‌احمد رازی. تذکرهٔ هفت اقلیم. تصحیح و تعلیقات و حواشی محمدرضا طاهری «حسرت». تهران: سروش، ۱۳۷۸.

امینی، امیرقلی. فرهنگ عوام یا تفسیر امثال و اصطلاحات زبان پارسی. اصفهان: دانشگاه اصفهان، ۱۳۵۰-۱۳۵۳.

انصاری، عبدالله بن محمد. رباعیات منسوب به خواجه عبدالله انصاری. به کوشش محمود مدبّری. تهران: زوّار، ۱۳۶۱.

________. سخنان پیر هرات. به کوشش محمد جواد شریعت. تهران: جیبی، ۱۳۵۵.

________. صد میدان. به اهتمام قاسم انصاری. تهران: طهوری، ۱۳۵۸.

________. طبقات الصوفیه. مقابله و تصحیح محمدسرور مولایی. تهران: توس، ۱۳۶۲.

________. مجموعهٔ رسائل خواجه عبدالله انصاری. به اهتمام محمد شیروانی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۲.

________. مناجات خواجه عبدالله انصاری. زیر نظر علی‌پناه. چ ۸. تهران: فروغی، ۱۳۶۸.

انصاری دمشقی. شمس‌الدین محمد بن ابی‌طالب. نخبة الدهر فی عجائب البرّ و البحر. ترجمهٔ حمید طبیبیان. تهران: فرهنگستان ادب و هنر ایران، ۱۳۵۷.

انوری، حسن. اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی. تهران: طهوری، ۲۵۳۵ [= ۱۳۵۵].

________. (به سرپرستی) فرهنگ بزرگ سخن. تهران: سخن، ۱۳۸۱.

انوری، محمد بن محمد. دیوان انوری. به اهتمام محمدتقی مدرّس رضوی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۰.

اوپانیشاد (سرّ اکبر). ترجمهٔ محمد داراشکوه از متن سنسکریت. با مقدمه و حواشی و تعلیقات و لغت‌نامه و اَعلام به سعی و اهتمام تاراچند ـ محمدرضا جلالی نائینی. چ ۴. تهران: علمی، ۱۳۸۱.

اوحدی، رکن‌الدین. دیوان اوحدی مراغی. به کوشش سعید نفیسی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۰.

اوحدی بلیانی، تقی‌الدین محمد. سرمهٔ سلیمانی. به تصحیح و حواشی محمود مدبّری. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۴.

اونامونو، میگل د. درد جاودانگی. ترجمهٔ بهاءالدین خرّمشاهی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۰.

اهل، جلال‌الدین یوسف. فرائد غیاثی. به کوشش حشمت مؤیَّد. ج ۱. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۲۵۳۶ [= ۱۳۵۶].

اهور، پرویز. کلک خیال‌انگیز حافظ. تهران: زوّار، ۱۳۶۳.

باخرزی، یحیی بن احمد. اوراد الاحباب و فصوص الآداب. جلد دوم: فصوص الآداب. به کوشش ایرج افشار. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۵.

باربور، ایان. علم و دین. ترجمهٔ بهاءالدین خرّمشاهی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۲.

باستانی پاریزی، محمدابراهیم. شاه منصور (پهلوان گرز هفده من). تهران: ابن‌سینا، ۱۳۴۸.

باقری، مهری. مقدمات زبان‌شناسی. ج ۱۱. تهران: قطره، ۱۳۸۸.

بامداد، محمدعلی. حافظ‌شناسی یا الهامات خواجه. ج ۲. تهران: ابن‌سینا، [تاریخ مقدّمه ۱۳۳۸].

بخاری، محمد بن عبدالله. داستانهای بیدپای. به تصحیح پرویز ناتل خانلری ـ محمد روشن. تهران: خوارزمی، ۱۳۶۱.

بدوی، عبدالرحمن. شطحات الصوفیة. الجزء الاول: ابویزید البسطامی. الطبعة الثانیة. کویت: وکالة المطبوعات، ۱۹۷۶.

براهنی، محمدتقی (و دیگران). واژه‌نامهٔ روانشناسی و زمینه‌های وابسته. ج ۲. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۶۹.

برتلس، یوگنی ادواردوویچ. تصوف و ادبیات تصوف. ترجمهٔ سیروس ایزدی. تهران: امیرکبیر، ۲۵۳۶ [= ۱۳۵۶].

برنال، جان. علم در تاریخ. ج ۱. ترجمهٔ حسین اسدپور پیرانفر، کامران فانی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۴.

برهان، محمدحسین بن خلف. برهان قاطع. به اهتمام محمد معین. چ ۵. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۲.

بسحق اطعمه، احمد بن حلّاج. دیوان بسحق حلّاج شیرازی. شیراز: معرفت، [بی تا].

بلعمی، محمد بن محمد [در کتاب: ابوعلی بلعمی]. تاریخ بلعمی. نسخهٔ عکسی آستان قدس. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۴.

ــــــــــــ. (منسوب) تاریخنامه طبری (بخش چاپ نشده). تصحیح و تحشیهٔ محمد روشن. چ ۳. تهران: البرز، ۱۳۷۳.

بورگل، یوهان کریستف. سه رساله دربارهٔ حافظ. برگردان کورش صفوی. تهران: مرکز، ۱۳۶۷.

بهاءالدین ولد، محمد بن حسین. معارف. به اهتمام بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: ادارهٔ کل نگارش وزارت فرهنگ، ۱۳۳۸.

بهار، مهرداد. اساطیر ایران. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۲.

ــــــــــــ. پژوهشی در اساطیر ایران. پارهٔ نخست. تهران: توس، ۱۳۶۲.

ــــــــــــ. بهرام چوبین، از ترجمهٔ تاریخ طبری. به کوشش ذبیح‌الله صفا. چ ۱۰. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۲.

بیانی، شیرین. تاریخ آل جلایر. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۵.

بیدل دهلوی، عبدالقادر بن عبدالخالق. دیوان مولانا عبدالقادر بیدل دهلوی. به تصحیح خلیل‌الله خلیلی. تهران: نشر بین‌الملل، [بی تا].

بیضایی، بهرام. نمایش در ایران. چ ۶. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۸۷.

بیهقی، محمد بن حسین. تاریخ بیهقی. تصحیح علی‌اکبر فیّاض. چ ۲. مشهد: دانشگاه فردوسی، ۲۵۳۶ [۱۳۵۶].

بیهقی، قطب‌الدین ابوالحسن. دیوان امام علی (ع). تصحیح، ترجمه، مقدمه، اضافات و تعلیقات ابوالقاسم امامی. تهران: اسوه، ۱۳۷۵.

پارسا، محمد بن محمد. شرح فصوص الحکم. تصحیح جلیل مسگرنژاد. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۶.

پاینده، حسین. نقد ادبی و دموکراسی. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۵.

پرتو علوی، عبدالعلی. عقاید و افکار خواجه. تهران: اندیشه، ۱۳۵۸.
پطروشفسکی، ایلیا پاولوویچ. نهضت سربداران. ترجمهٔ کریم کشاورز. چ ۳. تهران: پیام، ۱۳۵۱.
پورجوادی، نصرالله. بادهٔ عشق. تهران: کارنامه، ۱۳۸۷.
ــــــــــ. درآمدی به فلسفهٔ افلوطین. چ ۲. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۴.
ــــــــــ. دو مجدّد [:] پژوهشهایی دربارهٔ محمد غزّالی و فخررازی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸۱.
ــــــــــ. رؤیت ماه در آسمان. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۵.
ــــــــــ. زبان حال در عرفان و ادبیات پارسی. تهران: هرمس، ۱۳۸۵.
پورداود، ابراهیم. فرهنگ ایران باستان. بخش نخست. چ ۲. تهران: دانشگاه تهران، ۲۵۳۵ [= ۱۳۵۵].
ــــــــــ. هرمزدنامه. تهران: انجمن ایرانشناسی، ۱۳۳۱.
ــــــــــ. یشت‌ها. به کوشش بهرام فره‌وشی. چ ۳. تهران: دانشگاه تهران، ۲۵۳۵ [= ۱۳۵۵].
پورنامداریان، تقی. رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴.
پیرنیا، حسن؛ اقبال آشتیانی، عباس. تاریخ ایران از آغاز تا انقراض قاجاریه. تهران: خیام، [بی تا].
پیگولوسکایا (و دیگران). تاریخ ایران. ترجمهٔ فریدون کشاورز. چ ۴. تهران: پیام، ۱۳۵۴.
تاج الاسامی. تصحیح علی‌اوسط ابراهیمی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۷.
تاریخ سیستان. به تصحیح ملک‌الشعراءِ بهار. تهران: خاور، ۱۳۱۴.
تراویک، باکنر. تاریخ ادبیات جهان. ترجمهٔ عربعلی رضایی. تهران: فرزان روز، ۱۳۷۳.
ترجمهٔ تفسیر طبری. به تصحیح و اهتمام حبیب یغمایی. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۴.

ترمذی، محمد بن عیسی. الجامع الکبیر. حقّقه و خرّج احادیثه و علّق علیه بشّار عوّاد معروف. الطبعة الثانیه. بیروت: دار الغرب الاسلامی، ۱۹۹۶.

تقی‌زاده، حسن. مقالات تقی‌زاده. جلد دهم: گاه‌شماری در ایران قدیم. زیرنظر ایرج افشار. تهران: شکوفان، ۱۳۵۷.

تویسرکانی، محمد مقیم. فرهنگ جعفری. به تصحیح و تحشیه و تعلیق سعید حمیدیان. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۲.

تهانوی، محمد اعلی بن علی. کشاف اصطلاحات الفنون. کلکته: ۱۸۶۲.

ثعالبی، عبدالملک بن محمد. ثمار القلوب فی المضاف و المنسوب. پارسی‌گردان رضا انزابی‌نژاد. مشهد: دانشگاه فردوسی، ۱۳۷۶.

ــــــــــــ. فقه اللغة و سرّ العربیّة. [بی جا، بی‌نا، بی‌تا].

ــــــــــــ. یتیمة الدهر فی محاسن اهل العصر. بیروت: دار الفکر، ۱۳۹۳ هـ.

جاجرمی، محمد بن بدر. مونس الاحرار فی دقائق الاشعار. به اهتمام صالح طبیبی. تهران: ۱۳۳۷.

جامی، عبدالرحمن بن احمد. اشعة‌اللمعات، به‌انضمام سوانح غزّالی و چند کتاب عرفانی دیگر. به تصحیح و مقابلهٔ حامد ربّانی. تهران: کتابخانهٔ علمیهٔ حامدی، ۱۳۵۲.

ــــــــــــ. بهارستان. به تصحیح اسماعیل حاکمی. تهران: اطلاعات، ۱۳۶۷.

ــــــــــــ. دیوان جامی. مقدمه و تصحیح اعلاخان افصح‌زاد. تهران: دفتر نشر میراث مکتوب، ۱۳۷۸.

ــــــــــــ. نفحات الانس من حضرات القدس. به تصحیح و مقدمه و پیوست مهدی توحیدی‌پور. تهران: محمودی، ۱۳۳۷.

ــــــــــــ. نقد النصوص فی شرح نقش الفصوص. با مقدمه و تصحیح و تعلیقات ویلیام چیتیک. تهران: انجمن شاهنشاهی فلسفهٔ ایران، ۲۵۳۵ [=۱۳۵۵].

جاوید، هاشم. حافظ جاوید. چ ۲. تهران: فرزان روز، ۱۳۷۷.

جبلی، عبدالواسع بن عبدالجامع. دیوان عبدالواسع جبلی. به اهتمام و تصحیح و تعلیق ذبیح‌الله صفا. تهران: دانشگاه تهران، ج ۱: ۱۳۳۹؛ ج ۲: ۱۳۴۱.

جُرّ، خلیل. المعجم العربی الحدیث. ترجمهٔ حمید طبیبیان. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳.

جرجانی، اسمعیل بن حسن. الاغراض الطّبیّة و المباحث العلائیّة. تصحیح و تحقیق و تألیف فرهنگ اغراض طبی: حسن تاج‌بخش. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۸۵.

ــــــــــــ. ذخیرهٔ خوارزمشاهی. مقابله و تصحیح و تحشیه و تفسیر از جلال مصطفوی. تهران: انجمن آثار ملی، کتاب دوم ۱۳۴۹، کتاب سوم ۱۳۵۲.

جرجانی، علی بن محمد. کتاب التعریفات. بیروت: مکتبة لبنان، ۱۹۶۹.

جرفاذقانی، ناصح بن ظفر. ترجمهٔ تاریخ یمینی. به اهتمام جعفر شعار. چ ۲. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۲۵۳۷ [= ۱۳۵۷].

جفری، آرتور. واژه‌های دخیل در قرآن مجید. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. چ ۲. تهران: توس، ۱۳۸۶.

جمال‌الدین اصفهانی، محمد بن عبدالرزاق. دیوان جمال‌الدین اصفهانی. با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. تهران: ابن‌سینا، ۱۳۲۰.

جمال‌الدین انجو، حسین بن حسن. فرهنگ جهانگیری. ویراستهٔ رحیم عفیفی. مشهد: دانشگاه فردوسی، ۱۳۵۳.

جمال‌زاده، محمدعلی. فرهنگ لغات عامیانه. تهران: ابن‌سینا، ۱۳۳۸.

جنید شیرازی، جنید بن محمود. شدّ الإزار فی حطّ الاوزار عن زُوّار المزار. به تصحیح و تحشیهٔ محمد قزوینی و عباس اقبال. تهران: وزارت فرهنگ، ۱۳۲۸.

جواری، احمد عبدالستار. الحُبّ العُذری [،] نشأته و تطوّره. بیروت: المؤسسة العربیة للدّراسات و النشر، ۲۰۰۶.

جوالیقی، موهوب بن احمد. المعرّب من الکلام الاعجمی علی حروف المعجم. بتحقیق و شرح ابی‌الاشبال احمد محمد شاکر. أُعِیدُ طبعه بالافست، طهران: ۱۹۶۶.

جوهری، اسمعیل بن حمّاد. الصحاح. بیروت: دار احیاءِ التراث العربی، ۱۴۳۰ ه.

جوینی، عطاملک بن محمد. تاریخ جهانگشای جوینی. به سعی و اهتمام محمد بن عبدالوهاب قزوینی. لیدن: بریل، ۱۳۲۹ ه.، افست، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۵.

چایلد، ویر گوردون. تاریخ. ترجمهٔ سعید حمیدیان. تهران: امیرکبیر، ۲۵۳۵ [= ۱۳۵۵].

حافظ، شمس‌الدین محمد. حافظ به سعی سایه. چ ۷. تهران: کارنامه، ۱۳۷۸.
ــــــــــ . دیوان، از روی نسخهٔ قدسی. [بی‌جا، بی‌نا]، ۱۳۲۳ ه.
ــــــــــ . دیوان. با مقابله و تصحیح از روی نسخهٔ عبدالرحیم خلخالی. تهران: ۱۳۰۶.
ــــــــــ . دیوان. به اهتمام حسین پژمان [بختیاری]. تهران: بروخیم، ۱۳۱۸.
ــــــــــ . دیوان. به اهتمام ابوالقاسم انجوی شیرازی. چ ۲. تهران: محمدعلی علمی، ۱۳۴۶.
ــــــــــ . دیوان. به اهتمام محمدرضا جلالی نائینی ـ نذیر احمد. چ ۳. تهران: امیرکبیر، ۲۵۳۵ [= ۱۳۵۵].
ــــــــــ . دیوان. به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: زوّار، ۱۳۲۰.
ــــــــــ . دیوان. به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری. چ ۲. تهران: خوارزمی، ۱۳۶۳.
ــــــــــ . دیوان. تدوین و تصحیح رشید عیوضی. تهران: صدوق، ۱۳۷۶.
ــــــــــ . دیوان حافظ «لسان‌الغیب» (نسخهٔ فریدون میرزای تیموری). به اهتمام احمد مجاهد. چ ۲. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۸۴.
ــــــــــ . دیوان غزلیات [...] با شرح ابیات و ذکر وزن غزلها و امثال و حکم. به کوشش خلیل خطیب رهبر. چ ۲. تهران: صفی‌علیشاه، ۱۳۶۴.
حافظ اوبهی، سلطانعلی. فرهنگ تحفة الاحباب. به تصحیح و تحشیهٔ فریدون تقی‌زادهٔ طوسی، نصرت‌الزمان ریاضی هروی. مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۶۵.
حاکمی، اسماعیل. سماع در تصوف. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۵۹.
حدّادی، نصرت‌الله. فرهنگنامهٔ موسیقی ایران. تهران: توتیا، ۱۳۷۶.
حدود العالم من المشرق الی المغرب. به کوشش منوچهر ستوده. تهران: طهوری، ۱۳۶۲.
حدود العالم من المشرق الی المغرب. ترجمهٔ میرحسین‌شاه. با

تصحیح و حواشی مریم میراحمدی، غلامرضا ورهرام. تهران: دانشگاه الزهرا، ۱۳۷۲.

حرّ عاملی، محمد بن حسن. کلیات حدیث قدسی (ترجمهٔ کتاب جواهر السّنیّه). ترجمهٔ زین‌العابدین کاظمی خلخالی. چ ۴. تهران: دهقان، ۱۳۷۱.

حسن‌دوست، محمد. فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی. زیر نظر بهمن سرکاراتی. جلد اول، آ ـ ت. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۳.

حسن دهلوی، حسن بن علی. دیوان حسن سجزی دهلوی. به اهتمام مسعودعلی محوی. حیدرآباد دکن، ۱۳۵۲ ه.

حسن غزنوی، حسن بن محمد. دیوان سید حسن غزنوی. به تصحیح و مقدمهٔ محمدتقی مدرّس رضوی. چ ۲. تهران: اساطیر، ۱۳۶۲.

حسن‌لی، کاوس. راهنمای موضوعی حافظ‌شناسی. شیراز: نوید، ۱۳۸۸.

حسین، طه. تاریخ الادب العربی. بیروت: دار العلم الملایین، ۱۹۷۰.

حسین بن محمد بن ابی‌الرّضاءِ آوی. ترجمهٔ محاسن اصفهان (تألیف مافروخی). به اهتمام عباس اقبال. ضمیمهٔ مجلهٔ یادگار. تهران: شرکت سهامی چاپ، ۱۳۲۸.

حمدالله مستوفی، حمدالله بن ابی‌بکر. نزهة القلوب. المقالة الثالثة. به سعی و اهتمام و تصحیح گای لیسترانج. لیدن: بریل، ۱۹۱۵، چاپ افست، تهران: دنیای کتاب، ۱۳۶۲.

حمیدالدین بلخی، عمر بن محمود. مقامات حمیدی. به تصحیح رضا انزابی‌نژاد. چ ۲. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۲.

حمیدیان، سعید. سعدی در غزل. چ ۲. تهران: قطره، ۱۳۸۳.

خاقانی، بدیل بن علی. تحفة العراقین. به اهتمام یحیی قریب. تهران: سپهر، ۱۳۳۳.

ـــــــــــ. دیوان خاقانی شروانی. به کوشش ضیاءالدین سجادی. تهران: زوّار، ۱۳۳۸.

ـــــــــــ. منشآت خاقانی. تصحیح و تحشیهٔ محمد روشن. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۹.

خانلری، پرویز. تاریخ زبان فارسی. چ ۳. تهران: نشر نو، ۱۳۶۶.

ختمی لاهوری، عبدالرحمن بن سلیمان. شرح عرفانی غزلهای حافظ. تصحیح و

تعلیقات بهاءالدین خرّمشاهی، کورش منصوری، حسین مطیعی امین. تهران: قطره، ۱۳۷۴.

خرّمشاهی، بهاءالدین. جهان غیب و غیب جهان. تهران: کیهان، ۱۳۶۵.

________ . حافظ. چ ۲. تهران: طرح نو، ۱۳۷۴.

________ . حافظ حافظهٔ ماست. تهران: قطره، ۱۳۸۲.

________ . حافظنامه. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، و انتشارات سروش، ۱۳۶۶.

________ . (به کوشش) دانشنامهٔ قرآن و قرآن‌پژوهی. تهران: دوستان، ۱۳۷۷.

________ . ذهن و زبان حافظ. چ ۱. تهران: نشر نو، ۱۳۶۱؛ چ ۸. تهران: ناهید، ۱۳۸۴.

________ . مستدرک حافظنامه (برای دارندگان چاپ اول و دوم). تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۸.

خزائلی، محمد. اعلام قرآن. چ ۲. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۰.

خطیب فارسی. قلندرنامه [،] سیرت جمال‌الدین ساوجی. تصحیح و توضیح حمید زرین‌کوب. تهران: توس، ۱۳۶۲.

خواجوی کرمانی، محمود بن علی. خمسهٔ خواجوی کرمانی. به تصحیح سعید نیاز کرمانی. کرمان: دانشگاه شهید باهنر، ۱۳۷۰.

________ . دیوان اشعار خواجو کرمانی. به تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: محمودی، ۱۳۳۶.

________ . سامنامه. به تصحیح اردشیر بنشاهی. سنگی، بمبئی: ۱۳۱۹ هـ.

خواجه نصیر طوسی، احمد. ترجمهٔ صور الکواکب عبدالرحمن صوفی. با تصحیح و تعلیقات معزالدین مهدوی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۱.

________ . تنسوخ‌نامهٔ ایلخانی. با مقدّمه و تعلیقات مدرّس رضوی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۸.

خوارزمی، محمد بن احمد. مفاتیح العلوم. الطبعة الثانیة. قاهرة: المؤسسة الجامعیة للدراسات و النشر، ۱۴۰۱ هـ.

ـــــــــــ . مفاتیح العلوم. ترجمهٔ حسین خدیو جم. چ ۳. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۳.

خوافی، احمد بن محمد. مجمل فصیحی. به تصحیح و تحشیهٔ محمود فرّخ. مشهد: باستان، ۱۳۳۹.

خواندمیر، غیاث‌الدین بن همام‌الدین. تاریخ حبیب السیر. زیر نظر محمد دبیرسیاقی. ج ۳. چ ۲. تهران: خیام، ۱۳۵۳.

خوانساری، جمال‌الدین محمد. شرح خوانساری بر غُرر الحِکَم و دُرر الکِلَم آمِدی. مقدمه و تصحیح و تعلیق جلال‌الدین حسینی ارموی. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۱.

خوانساری، محمد. فرهنگ اصطلاحات منطقی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۲۵۳۶ [=۱۳۵۶].

خوشگو، بندر بن داس. سفینهٔ خوشگو. نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مجلس شورا، شمارهٔ ۴۰۳.

خیام، عمر بن ابراهیم. رباعیات خیام با تصحیح، مقدمه و حواشی محمدعلی فروغی و قاسم غنی. ویراستهٔ بهاءالدین خرّمشاهی. تهران: ناهید، ۱۳۷۳.

ـــــــــــ . نوروزنامه. به سعی و تصحیح مجتبی مینوی. تهران: کاوه، [تاریخ مقدمه ۱۳۱۲].

دادبه، اصغر. فخر رازی. تهران: طرح نو، ۱۳۷۴.

دارابی، محمد بن محمد. لطیفهٔ غیبی. سنگی، تهران: ۱۳۰۴ ه.

داراشکوه بابری، شاهزاده محمد. حسنات العارفین. با تصحیحات و مقدمهٔ مخدوم رهین. تهران: ویسمن، ۱۳۵۲.

داعی‌الاسلام، محمدعلی. فرهنگ نظام. سنگی، حیدرآباد دکن: ۱۳۵۸ ه.

داعی شیرازی، نظام‌الدین محمود. دیوان شاه داعی شیرازی. به کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: کانون معرفت، ۱۳۳۹.

دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۷۳.

دایرةالمعارف تشیّع. زیر نظر احمد صدر حاج

سیدجوادی، کامران فانی، بهاءالدین خرّمشاهی. تهران: نشر شهید سعید محبّی، ۱۳۸۶.

دایرةالمعارف فارسی. به سرپرستی غلامحسین مصاحب. تهران: فرانکلین، ۱۳۷۴. (به اختصار: مصاحب)

دربارهٔ حافظ (برگزیدهٔ مقاله‌های نشر دانش). زیر نظر نصرالله پورجوادی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۵.

دُزی، راینهارت پیتر آن. فرهنگ البسهٔ مسلمانان. ترجمهٔ حسینعلی هروی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۹.

دستغیب، عبدالعلی. حافظ‌شناخت. تهران: نشر علم، ۱۳۶۷.

دقایقی مروزی، محمد بن علی (محرّر). راحة الارواح فی سرور المفراح (بختیارنامه). به اهتمام و تصحیح ذبیح‌الله صفا. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۵.

دقیقی، محمد بن احمد. دیوان دقیقی طوسی بانضمام فرهنگ بسامدی. به اهتمام محمد جواد شریعت. ج ۲. تهران: اساطیر، ۱۳۷۳.

دُنیسری، محمد بن ایوب. نوادر التبادر لتحفة البهادر. به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه و ایرج افشار. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۰.

دورانت، ویلیام جیمز. تاریخ تمدن. ج ۲ (یونان باستان) ترجمهٔ امیرحسین آریان‌پور، فتح‌الله مجتبایی، هوشنگ پیرنظر؛ ج ۴ (عصر ایمان) بخش اول. ترجمهٔ ابوطالب صارمی، ابوالقاسم پاینده، ابوالقاسم طاهری. تهران: مرکز انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۶۵.

دولتشاه بن بختیشاه. تذکرة الشعراء. به سعی و اهتمام ادوارد براون. تهران: اساطیر، ۱۳۸۲.

دهخدا، علی‌اکبر. امثال و حکم. ج ۱۰. تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۷.

ــــــــــ. لغت‌نامه. تهران: مؤسسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا.

دهلوی، محمد بن لاد. فرهنگ مؤید الفضلاء. سنگی، کانپور: ۱۳۰۲ هـ.

ذکاء، یحیی. کولی و زندگی او. تهران: هنرهای زیبای کشور، ۱۳۳۷.

ذوالنور، رحیم. در جستجوی حافظ. ج ۳. تهران: زوّار، ۱۳۷۲.

رادویانی، محمد بن عمر. ترجمان البلاغه. به تصحیح و اهتمام احمد آتش. ج ۲. تهران: اساطیر، ۱۳۶۲.

راسل، برتراند. تاریخ فلسفهٔ غرب. ترجمهٔ نجف دریابندری. چ ۵. تهران: پرواز، ۱۳۶۵.

راغب اصفهانی، حسین بن محمد. محاضرات الادباء. ج ۲. قاهره: ۱۲۸۷ ه.

راوندی، محمد بن علی. راحة الصدور و آیة السرور. به سعی و تصحیح محمد اقبال با تصحیحات لازم مجتبی مینوی. اصفهان: تأیید، و تهران: امیرکبیر، ۱۳۳۳.

رایس، تامارا تالبوت. سکاها. ترجمهٔ رقیهٔ بهزادی. چ ۲. تهران: طهوری، ۱۳۸۸.

رجایی، احمدعلی. فرهنگ اشعار حافظ. چ ۲. تهران: علمی، ۱۳۶۴.

رستگار فسایی، منصور (به کوشش). مقالاتی دربارهٔ زندگی و شعر حافظ. شیراز: دانشگاه پهلوی، ۱۳۵۴.

رشیدالدین فضل‌الله. جامع التواریخ. به کوشش بهمن کریمی. تهران: اقبال، ۱۳۳۸.

ــــــــــــ. مکاتبات رشیدی. جمع‌آوری رسائل توسط محمد ابرقوهی. به سعی و اهتمام و تصحیح محمد شفیع. پنجاب: سلسله نشریات کلیهٔ پنجاب، ۱۳۶۴ ه.

رشیدی، عبدالرشید بن عبدالغفور. فرهنگ رشیدی. به تصحیح محمد عباسی. تهران: بارانی، ۱۳۳۷.

روزبهان بقلی، روزبهان بن ابی‌نصر. شرح شطحیات. به تصحیح و مقدّمهٔ فرانسوی هنری کربین [کذا ـ م]. تهران: انستیتو ایران و فرانسه، ۱۳۴۴.

ــــــــــــ. عبهر العاشقین. به تصحیح و مقدمهٔ فرانسوی و فارسی هنری [کذا ـ م] کربن و محمد معین. تهران: ۱۳۳۷.

روسو، پی‌یر. تاریخ صنایع و اختراعات. ترجمهٔ حسن صفاری. چ ۴. تهران: جیبی، ۱۳۶۲.

ریاحی، محمدامین. گلگشت در شعر و اندیشهٔ حافظ. تهران: علمی، ۱۳۶۸.

ریچاردز، آیور آرمسترانگ. اصول نقد ادبی. ترجمهٔ سعید حمیدیان. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.

ریلکه، راینر ماریا. چند نامه به شاعری جوان. ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری. تهران: طهوری، ۱۳۳۴.

زاوش، محمد. کانی‌شناسی در ایران قدیم. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۸.

زاهدی، اسمعیل. واژه‌نامهٔ گیاهی [:] نام علمی گیاهان. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۳۷.
زرکوب شیرازی، احمد بن ابی‌الخیر. شیرازنامه. به کوشش اسمعیل واعظ جوادی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۰.
زریاب خویی، عباس. آئینهٔ جام. تهران: علمی، ۱۳۶۸.
زرّین‌کوب، حمید. مجموعهٔ مقالات. تهران: معین و علمی، ۱۳۶۷.
زرّین‌کوب، عبدالحسین. ارزش میراث صوفیه. تهران: آریا، ۱۳۴۴.
ـــــــــــــــ. از کوچهٔ رندان. چ ۴. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۴.
ـــــــــــــــ. با کاروان اندیشه. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۹.
ـــــــــــــــ. جستجو در تصوف ایران. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۷.
ـــــــــــــــ. دنبالهٔ جستجو در تصوف ایران. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۲.
ـــــــــــــــ. نقد ادبی. تهران: اندیشه، ۱۳۳۸.
ـــــــــــــــ. یادداشت‌ها و اندیشه‌ها. چ ۴. تهران: جاویدان، ۱۳۶۲.
زمخشری، محمود بن عمر. الکشّاف عن حقائق غوامض التنزیل و عیون الاقاویل فی وجوه التأویل. تحقیق و تعلیق و دراساته عادل احمد عبدالموجود؛ علی محمد معوّض. ریاض: مکتبة العبیکان، ۱۴۱۹ هـ
ـــــــــــــــ. مقدّمة الادب. به کوشش محمدکاظم امام. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۳.
زوزنی، حسین بن احمد. شرح المعلّقات السبع. بیروت: دار الفکر للطباعة و النشر و التوزیع، ۱۴۲۷ـ۱۴۲۸ هـ.
ـــــــــــــــ. المصادر. به کوشش تقی بینش. مشهد: باستان، ۱۳۴۰.
ژنده‌پیل، احمد بن ابوالحسن. انس التّائبین و صراط الله المبین. با مقابله و تصحیح و تحشیه و مقدّمهٔ علی فاضل. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۰.
سارتون، جرج. تاریخ علم. ترجمهٔ احمد آرام. تهران: امیرکبیر، با همکاری فرانکلین، ۱۳۴۶.
سالیوان، جان ویلیام نیوین. سلوک روحی بتهوون. ترجمهٔ کامران فانی. تهران: آگاه، ۲۵۳۶ [= ۱۳۵۶].
سبزواری، هادی بن مهدی. اسرار الحکم. با مقدمه و حواشی ابوالحسن شَعرانی. چ ۲. تهران: اسلامیه، ۱۳۵۱.

سپهر، محمدتقی بن محمدعلی. براهین العجم. با حواشی و تعلیقات جعفر شهیدی. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۵۱.

سپهری، سهراب. هشت کتاب. تهران: طهوری، ۲۵۳۵ [= ۱۳۵۵].

ستایشگر، مهدی. واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین. چ ۲. تهران: اطلاعات، ۱۳۸۱.

ستوده، حسینقلی. تاریخ آل مظفّر. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۶.

سجادی، جعفر. فرهنگ علوم فلسفی و کلامی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۵.

———. فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. چ ۳. تهران: طهوری، ۱۳۶۲.

———. فرهنگ معارف اسلامی. چ ۲. تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، ۱۳۶۶.

سجادی، علی‌محمد. جامهٔ زهد [:] خرقه و خرقه‌پوشی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۹.

سراج، جعفر بن احمد. مصارع العشّاق. قسطنطنیه: ۱۳۰۱ هـ.

سروری، محمدقاسم. مجمع الفُرس. به کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: علی‌اکبر علمی، ۱۳۴۰.

سعدالدین وراوینی. مرزبان‌نامه. به تصحیح محمد روشن. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۲۵۳۵ [= ۱۳۵۵].

سعدی، مصلح بن عبدالله. بوستان. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. چ ۲. تهران: خوارزمی، ۱۳۶۳.

———. غزلهای سعدی. به تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. تهران: سخن، ۱۳۸۵.

———. غزلیات سعدی. به اهتمام محمدعلی فروغی. تهران: بروخیم، [تاریخ مقدمه ۱۳۱۸].

———. کلیات سعدی. به اهتمام محمدعلی فروغی. ویراستهٔ بهاءالدین خرّمشاهی. چ ۲. تهران: امیرکبیر، ۲۵۳۶ [= ۱۳۵۶].

———. گلستان. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. چ ۴. تهران: خوارزمی، ۱۳۷۴.

سکری، حسن بن حسین. شرح دیوان کعب بن زهیر. القاهرة: الدار القومیة للطّباعة و النشر، ۱۳۶۹ ه.
سلطان ولد، محمد بن محمد. دیوان سلطان ولد. با مقدمهٔ سعید نفیسی. تهران: رودکی، ۱۳۳۸.
———————. معارف. به کوشش نجیب مایل هروی. تهران: مولی، ۱۳۶۷.
سلطانی گردفرامرزی، علی. سیمرغ در قلمرو فرهنگ ایران. تهران: مبتکران، ۱۳۷۲.
سلمان ساوجی، سلمان بن محمد. دیوان سلمان ساوجی، به اهتمام منصور مشفق. تهران: صفی‌علیشاه، ۱۳۳۶. (در مواردی استثنایی از کلیات سلمان ساوجی، به تصحیح و مقدمهٔ عباسعلی وفایی، چ ۲، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸۲ نیز استفاده شده، که در هر مورد ذکر گردیده است.)
سُلَمی، محمد بن حسین. رسالة الملامتیة. قاهره: ۱۹۴۵.
———————. طبقات الصوفیة. بتحقیق نورالدین شریبة. مصر: جماعةالازهر للنشر و التألیف، ۱۳۷۲ ه.
سلیم زیدی‌پوری، غلامحسین. ریاض السلاطین (تاریخ بنگاله). به تصحیح عبدالحق عابد. کلکته: مطبع بیبتست مشن، ۱۸۹۰.
سنایی، مجدود بن آدم. حدیقة الحقیقه و شریعة الطریقه. به تصحیح و با مقدمهٔ مریم حسینی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸۲.
———————. دیوان سنایی غزنوی. به سعی و اهتمام مدرّس رضوی. تهران: ابن‌سینا، ۱۳۴۱.
———————. مثنویهای حکیم سنایی. تصحیح و مقدمه از محمدتقی مدرس رضوی. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۸.
سودی، محمد. شرح سودی بر حافظ. ترجمهٔ عصمت ستارزاده. چ ۳. تهران: [بی‌نا]، ۲۵۳۷ [= ۱۳۵۷].
سوزنی، محمد بن مسعود. دیوان حکیم سوزنی سمرقندی. تصحیح و مقدمه ناصرالدین شاه‌حسینی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۳۸.
سهروردی، عمر بن محمد. عوارف المعارف. ترجمهٔ ابومنصور عبدالمؤمن اصفهانی.

به اهتمام قاسم انصاری. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴.
سهروردی، یحیی بن حبیش. حکمة الاشراق. ترجمه و شرح از جعفر سجادی. چ ۲. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۵۷.
ـــــــــــ. مجموعهٔ آثار فارسی شیخ اشراق. به تصحیح و تحشیه و مقدمهٔ حسین نصر. مقدمه و تجزیه و تحلیل فرانسوی هنری کربین [کذا ـ م]. تهران: انستیتوی فرانسوی پژوهشهای علمی در ایران، ۱۳۴۸.
سیف اسفرنگی، احمد بن محمد. دیوان سیف‌الدین اسفرنگی. تصحیح و تحقیق زبیده صدیقی. مولتان پاکستان: قومی ثقافتی مرکز بهبود، ۱۳۵۷ ش. ۱۹۷۹ م.
سیف فرغانی، محمد. دیوان سیف‌الدین محمد فرغانی. به اهتمام ذبیح‌الله صفا. تهران: دانشگاه تهران، ج ۱ و ۲: ۱۳۴۱؛ ج ۳: ۱۳۴۴.
شابُشتی، علی بن محمد. الدّیارات. تحقیق کورکیس عوّاد. الطبعة الثانية. بغداد: مطبعة المعارف، ۱۳۸۶ ه.
شاد، محمد پادشاه. فرهنگ آنندراج. زیر نظر محمد دبیرسیاقی. تهران: خیام، ۱۳۳۵.
ـــــــــــ. فرهنگ مترادفات و اصطلاحات. زیر نظر بیژن ترقی. چ ۲. تهران: خیام، ۱۳۴۶.
شاملو، احمد. ابراهیم در آتش. تهران: نگاه، ۱۳۵۲.
ـــــــــــ. لحظه‌ها و همیشه. چ ۲. تهران: مازیار، ۱۳۵۷.
ـــــــــــ. هوای تازه. چ ۵. تهران: نیل، ۲۵۳۵ [= ۱۳۵۵].
شایگان، داریوش. آسیا در برابر غرب. تهران: امیرکبیر، ۲۵۳۶ [= ۱۳۵۶].
شبستری، محمد بن عبدالکریم. گلشن راز. متن و شرح به اهتمام کاظم دزفولیان. تهران: طلایه، ۱۳۸۲.
شجاع. انیس الناس. به کوشش ایرج افشار. چ ۲. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۴.
شرتونی، سعید. اقرب الموارد. بیروت: مطبعة مُرسَلی الیسوعية ۱۸۸۹ـ۱۸۹۳.
شرح المصطلحات الفلسفية. اِعداد: قسم الکلام فی مجمع البحوث الاسلامیّة. مشهد: مجمع البحوث الاسلامية، ۱۴۱۴ ه.
شریک امین، شُمیس. فرهنگ اصطلاحات دیوانی دوران مغول. تهران: فرهنگستان ادب و هنر ایران، ۱۳۵۷.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. شعر معاصر عرب. تهران: توس، ۱۳۵۹.

ـــــــــــ. صور خیال در شعر پارسی. تهران: نیل، ۱۳۴۹.

ـــــــــــ. قلندریه در تاریخ [؛] دگردیسیهای یک ایدئولوژی. تهران: سخن، ۱۳۸۶.

ـــــــــــ. گزیدهٔ غزلیات شمس. تهران: جیبی، ۱۳۵۲.

ـــــــــــ. موسیقی شعر. چ ۱. تهران: توس، ۱۳۵۸؛ چ ۲. تهران: آگاه، ۱۳۶۸.

شمس تبریزی، محمد بن علی. مقالات شمس تبریزی. تصحیح و تعلیق محمدعلی موحّد. چ ۲. تهران: خوارزمی، ۱۳۷۷.

شمس‌الدین آملی، محمد بن محمود. نفائس الفنون و عرائس العیون. تهران: اسلامیه، ۱۳۷۷ هـ.

شمس طبسی، محمد بن عبدالکریم. دیوان قاضی شمس‌الدین محمد بن عبدالکریم شمس طبسی. به تصحیح تقی بینش. تهران: زوّار، ۱۳۴۳.

شمس قیس، محمد بن قیس. المعجم فی معاییر اشعار العجم. به تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی. با مقابلهٔ شش نسخهٔ خطی و تصحیح مدرّس رضوی. تبریز: کتابفروشی تهران، [تاریخ مقدمه ۱۳۳۸].

شمس منشی، محمد بن هندوشاه. صحاح الفرس. به اهتمام عبدالعلی طاعتی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۱.

شمیسا، سیروس. سبک‌شناسی شعر. تهران: فردوس، ۱۳۷۶.

ـــــــــــ. سیر غزل در شعر فارسی. تهران: ایران و اسلام، و فردوسی، ۱۳۶۲.

ـــــــــــ. نگاهی تازه به بدیع. چ ۲. تهران: فردوس، ۱۳۶۸.

شنفریٰ، عمرو بن مالک. لامیة العرب. تحقیق محمد بدیع شریف. بیروت: دار مکتبة الحیاة، [بی‌تا].

شهریار، محمدحسین. دیوان شهریار. تهران: زرّین و نگاه، ۱۳۷۶.

شهریاری، پرویز (به سرپرستی). فرهنگ اصطلاحات علمی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۹.

شهیدی، جعفر. شرح لغات و مشکلات دیوان انوری ابیوردی. تهران: انجمن آثار ملی، ۱۳۵۷.

شیبی، کامل مصطفی. الصلة بین التصوّف و التشیّع. مصر: دار المعارف، ۱۹۶۹.
صائب، محمدعلی. دیوان صائب تبریزی. به کوشش محمد قهرمان. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴.
صحیفهٔ علویّه. ترجمهٔ فارسی هاشم رسولی محلاتی. [بی جا، بی نا، بی تا].
صدرالدین شیرازی، محمد بن ابراهیم. الاسفار الاربعة. قم: دار المعارف الاسلامیة، [تاریخ مقدمه ۱۳۷۸ ه.].
صدری، مهدی. حساب جُمّل در شعر فارسی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۸.
صدیقیان، مهین‌دخت. با همکاری ابوطالب میرعابدینی. فرهنگ واژه‌نمای حافظ [،] به‌انضمام فرهنگ بسامدی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۶.
ــــــــــ . فرهنگ واژه‌نمای غزلیات سعدی [،] به‌انضمام فرهنگ بسامدی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۸.
صفا، ذبیح‌الله. تاریخ ادبیات در ایران. تهران: فردوس، ۱۳۶۴.
ــــــــــ . حماسه‌سرایی در ایران. چ ۳. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۲.
صفی‌پوری، عبدالرحیم بن عبدالکریم. منتهی‌الارب فی لغة العرب. تهران: اسلامیه، ابن‌سینا، خیام، امیرکبیر، جعفری تبریزی و سنایی، ۱۳۷۷ ه.
صفی‌الدین عبدالمؤمن بغدادی. مراصد الاطلاع علیٰ اسماءِ الامکنة و البقاع. تحقیق و تعلیق علی محمد البجاوی. المجلّد الثانی. بیروت: دار الجمیل، ۱۴۱۲ ه.
ضرغامفر، مرتضی. حافظ و قرآن. تهران: ۱۳۴۵.
طالب آملی. کلیات اشعار ملک‌الشعراء طالب آملی. به اهتمام و تصحیح و تحشیهٔ طاهری شهاب. تهران: سنایی، [تاریخ مقدمه ۱۳۴۶].
طباطبائی، محمدحسین. تفسیر المیزان. ترجمهٔ محمدباقر موسوی همدانی. قم: دفتر انتشارات اسلامی، وابسته به جامعهٔ مدرسین حوزهٔ علمیهٔ قم، [بی تا].
ــــــــــ . المیزان فی تفسیر القرآن. الطبعة الخامسة. قم: جماعة المدرسین فی الحوزة العلمیة، ۱۴۱۷ ه.
طبرسی، فضل بن حسن. ترجمهٔ تفسیر مجمع البیان. ترجمهٔ آیات، تحقیق و نگارش از علی کرمی. تهران: فراهانی، ۱۳۸۰.

ـــــــــــ. مجمع البیان فی تفسیر القرآن. [بی جا]: شرکة المعارف الاسلامیة، ۱۳۳۹.

طبری، محمد بن جریر. تفسیر الطبری [:] جامع البیان عن تأویل آی القرآن. تحقیق عبدالله بن عبدالمحسن الترکی. الجزء الرابع و العشرون. ریاض: دار عالم الکتب، المکّة العربیّة السعودیّة، ۱۴۲۲ ه.

ـــــــــــ. جامع البیان عن تأویل آی القرآن (تفسیر الطبری). حقّقه و علّق حواشیه محمود محمد شاکر. المجلد الاول. الطبعة الثانیه. مصر: دار المعارف، ۱۹۷۲.

طبیبیان، حمید. فرهنگ فرزان فارسی ـ عربی. تهران: فرزان، ۱۳۷۸.

طرابلسی، ابراهیم بن موسی. فرائد اللآل فی مجمع الامثال (شرح مجمع الامثال للمیدانی). بیروت: ۱۳۱۲ ه.

طوسی، محمد بن حسن. تمهید الاصول. ترجمه و مقدمه و تعلیقات عبدالمحسن مشکوةالدینی. تهران: انجمن اسلامی حکمت و فلسفهٔ ایران، ۱۳۵۸.

ظهیر فاریابی، طاهر بن محمد. دیوان ظهیرالدین فاریابی. تصحیح، تحقیق و توضیح امیرحسن یزدگردی. به اهتمام اصغر دادبه. تهران: قطره، ۱۳۸۱.

عادل‌زاده، پروانه. فرهنگ جانداروارههای گیاهی در ادب فارسی. تهران: [بی نا]، ۱۳۷۹.

عبّادی، مظفر بن اردشیر. التصفیه فی احوال المتصوّفه. به تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۷.

عبدالباقی، محمد فؤاد. معجم المفهرس لالفاظ القرآن الکریم. بیروت: دار احیاءِ التراث العربی، ۱۳۶۴ ه.

عبدالرزاق سمرقندی، عبدالرزاق بن اسحق. مطلع سعدین و مجمع بحرین. به اهتمام عبدالحسین نوائی. قسمت اول. تهران: طهوری، ۱۳۵۳.

عبدالرزاق کاشانی، عبدالرزاق بن جلال‌الدین. اصطلاحات الصوفیه. صحّحه و قدّم له و علّق علیه مجید هادی‌زاده. تهران: حکمت، ۱۳۸۱.

عبدالرزاق کرمانی. تذکره در مناقب شاه نعمت‌الله ولی، در: مجموعه در ترجمهٔ احوال شاه نعمت‌الله ولی کرمانی. به تصحیح و مقدمهٔ ژان اوبَن. تهران: انجمن ایرانشناسی فرانسه در تهران، ۱۳۶۱.

عبدالّهی، منیژه. فرهنگنامهٔ جانوران در ادب پارسی. تهران: پژوهنده، ۱۳۸۱.

عبدالمؤمن بن صفی‌الدین. بهجت الروح. با مقابله و مقدمه و تعلیقات ه. ل. رابینو دی برگوماله. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۶.

عبید زاکانی، عبیدالله. کلیات عبید زاکانی. به اهتمام پرویز اتابکی. چ ۲. تهران: زوّار، ۱۳۴۳.

عراقی، ابراهیم بن بزرگمهر. کلیات شیخ فخرالدین ابراهیم همدانی، متخلّص به عراقی. به کوشش سعید نفیسی. چ ۴. تهران: سنایی، [تاریخ مقدمه ۱۳۳۸].

عرفی شیرازی، جمال‌الدین محمد. کلیات عرفی شیرازی. به کوشش غلامحسین جوهری. تهران: محمدعلی علمی، [بی تا].

عزالدین کاشانی، محمود بن علی. مصباح الهدایة و مفتاح الکفایة. با تصحیح و مقدمهٔ جلال همایی. چ ۲. تهران: سنایی، [تاریخ مقدّمه ۱۳۲۵].

عصمت بخارایی. دیوان عصمت بخارایی. به کوشش احمد کرمی. تهران: تالار کتاب، ۱۳۶۶.

عضدالدین ایجی، عبدالرحمن بن احمد. المواقف فی علم الکلام. بیروت: عالم الکتب، [بی تا].

عطار، فریدالدین. اسرارنامه. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. چ ۲. تهران: سخن، ۱۳۸۶.

ــــــــ . تذکرة الاولیاء. به سعی و اهتمام و تصحیح رنولد اَلن نیکلسون. لیدن: بریل، ۱۹۰۵.

ــــــــ . دیوان عطار. به اهتمام و تصحیح تقی تفضّلی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۵.

ــــــــ . دیوان فریدالدین عطار نیشابوری. با تصحیح و مقابله و مقدمهٔ سعید نفیسی. چ ۳. تهران: سنایی، ۱۳۳۹.

ــــــــ . مختارنامه، مجموعهٔ رباعیات. تصحیح و مقدمه و حواشی محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: توس، ۱۳۵۸.

ــــــــ . مصیبت‌نامه. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. چ ۲. تهران: سخن، ۱۳۸۶.

ـــــــــــــ. منطق الطیر. به اهتمام صادق گوهرین. چ ۶. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۸.

عفیفی، ابوالعلاء. ملامتیه، صوفیه و فتوت. ترجمهٔ نصرت‌الله فروهر. تهران: الهام، ۱۳۷۶.

عماد فقیه، علی بن محمود. دیوان قصاید و غزلیات خواجه عمادالدین علی فقیه کرمانی. به تصحیح رکن‌الدین همایونفرّخ. تهران: ابن‌سینا، ۱۳۴۸.

عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر. قابوسنامه. به اهتمام و تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۵.

عنصری، حسن بن احمد. دیوان ابوالقاسم حسن بن احمد عنصری. به اهتمام یحیی قریب. تهران: ابن‌سینا، ۱۳۴۱.

عوفی، سدیدالدین محمد بن محمد. جوامع الحکایات و لوامع الرّوایات. به تصحیح و اهتمام محمد معین. بخش اول. چ ۲. تهران: ابن‌سینا، ۱۳۴۰.

عین‌القضات، عبدالله بن محمد. تمهیدات. با مقدمه و تصحیح و تحشیه و تعلیق عفیف عسیران. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۱.

ـــــــــــــ. نامه‌های عین‌القضات. به اهتمام علینقی منزوی ـ عفیف عسیران. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۰.

غالب دهلوی. اسدالله‌بیک. دیوان غالب دهلوی. مقدمه، تصحیح و تحقیق محمدحسن حائری. تهران: احیاءِ کتاب، ۱۳۷۷.

غزّالی، محمد بن محمد. احیاء علوم الدین. مصر: مکتبة التجاریة الکبری، [بی تا].

ـــــــــــــ. احیاء علوم الدین. ج ۲: دنبالهٔ ربع عبادات. ترجمان مؤیدالدین محمد خوارزمی. به کوشش حسین خدیوجم. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۲.

ـــــــــــــ. کیمیای سعادت. به کوشش حسین خدیوجم. چ ۳. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴.

غزّالی، احمد بن محمد. سوانح. به تصحیح هلموت ریتر. با تصحیحات جدید و مقدمه و توضیحات نصرالله پورجوادی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۸.

ـــــــــــــ. مجموعهٔ آثار فارسی احمد غزّالی. به اهتمام احمد مجاهد. چ ۳. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۶.

غزنوی، محمد بن موسی. مقامات ژنده‌پیل. به کوشش حشمت‌الله مؤید سنندجی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۵.

غزنی، سرفراز. سَیر اختران در دیوان حافظ. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳.

غنی، قاسم. تاریخ عصر حافظ (بحث در آثار و افکار و احوال حافظ، ج ۱). چ ۳. تهران: زوّار، ۱۳۵۶.

ــــــــ. حافظ با یادداشتها و حواشی دکتر قاسم غنی. تهران: افست مروی، [بی تا].

ــــــــ. یادداشتهای دکتر قاسم غنی در حواشی دیوان حافظ. به کوشش اسمعیل صارمی. چ ۳. تهران: محمدعلی علمی، ۱۳۶۸.

غنیمی هلال. الحیاة العاطفیة بین الصوفیة و العذریة. قاهرة: دار نهضة مصر للطبع و النشر، ۱۹۷۶.

غیاث‌الدین رامپوری، محمد بن جلال‌الدین. فرهنگ غیاث‌اللغات. تهران: کانون معرفت، ۱۳۳۷.

فاخوری، حنّا. تاریخ ادبیات زبان عربی از عصر جاهلی تا قرن معاصر. ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی. چ ۵. تهران: توس، ۱۳۸۱.

فانی، کامران ـ خرّمشاهی، بهاءالدین. فهرست موضوعی قرآن مجید. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۶۴.

فخرالدین اسعد گرگانی. ویس و رامین. با مقدمه و تصحیح و تحشیهٔ محمد روشن. تهران: صدای معاصر، ۱۳۷۷.

ــــــــ. ویس و رامین. به اهتمام محمدجعفر محجوب. تهران: اندیشه و ابن‌سینا، ۱۳۳۷.

فخرالدین صفی، علی بن حسین. لطائف الطّوائف. با مقدمه و تصحیح و تحشیه و تراجم اَعلام به سعی و اهتمام احمد گلچین معانی. تهران: اقبال، ۱۳۳۶.

فخرالزّمانی، عبدالنّبی بن خلف. تذکرهٔ میخانه. به اهتمام احمد گلچین معانی. تهران: اقبال، ۱۳۴۰.

فخر مدبّر، محمد بن منصور. آداب الحرب و الشجاعة. به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری. تهران: اقبال، ۱۳۴۶.

فرای، نورتروپ. تحلیل نقد. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر، ۱۳۷۷.

فرّخزاد، فروغ. برگزیدهٔ اشعار. چ ۵. تهران: جیبی، ۲۵۳۶ [= ۱۳۵۶].
فرّخی سیستانی، علی بن جولوغ. دیوان حکیم فرّخی سیستانی. به کوشش محمد دبیرسیاقی. چ ۴. تهران: زوّار، ۱۳۷۱.
فردوسی، ابوالقاسم. شاهنامهٔ فردوسی. مسکو: ۱۹۶۶ـ۱۹۷۱.
فرزاد، مسعود. جامع نسخ حافظ. شیراز: دانشگاه پهلوی، ۱۳۴۷؛ گزارشی از نیمه‌راه، ۱۳۵۲؛ حافظ؛ صحت کلمات و اصالت اشعار، ۱۳۵۰ـ۱۳۵۵.
فرزانه، محسن. عمر خیام و رباعیهای او. تهران: [بی‌نا]، ۱۳۷۱.
فرزان، محمد. مقالات فرزان. به اهتمام احمد اداره‌چی گیلانی. تهران: [بی‌نا]، ۲۵۳۶ [= ۱۳۵۶].
فرشته، محمدقاسم بن غلامعلی. تاریخ فرشته (گلشن ابراهیمی). سنگی، کانپور هند: نولکشور، ۱۳۰۱ ه.
فروزانفر، بدیع‌الزمان. احادیث مثنوی. چ ۳. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۱.
ــــــــــ. شرح مثنوی شریف. چ ۸. تهران: زوار، ۱۳۷۷.
ــــــــــ. مجموعهٔ مقالات و اشعار استاد بدیع‌الزمان فروزانفر. به کوشش عنایت‌الله مجیدی. تهران: دهخدا، ۱۳۵۱.
فروغی، عباس بن موسی. دیوان فروغی بسطامی. گردآوری و پژوهش حمیدرضا قلیج‌خانی. تهران: روزنه، ۱۳۷۶.
فروغی، محمدعلی. سیر حکمت در اروپا. تهران: جیبی، ۱۳۴۰.
فرهنگ اصطلاحات عرفان اسلامی. تهیه‌کنندگان: گروهی از پژوهشگران. ویراستهٔ محمود موسوی، با مقدّمه و اصلاحات حسین نصر. تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی، ۱۳۸۲.
فرهنگ تاریخی زبان فارسی. بخش اول آ ـ ب. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۷.
فره‌وشی، بهرام. جهان فْرَوَری. چ ۲. تهران: کاویان، ۱۳۶۴.
ــــــــــ. فرهنگ پهلوی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۶.
ــــــــــ. فرهنگ فارسی به پهلوی. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۸۱.
فلکی شروانی، نجم‌الدین محمد. دیوان حکیم نجم‌الدین محمد فلکی شروانی.

به اهتمام و تصحیح و تحشیهٔ طاهری شهاب. تهران: ابن‌سینا، ۱۳۴۵.
فیروزآبادی، محمد بن یعقوب. القاموس المحیط. مصر: الهیئة المصریة العامّة للکتاب، ۱۳۹۷ هـ.
فیض‌الاسلام اصفهانی، علینقی. ترجمه و شرح نهج البلاغة. [بی‌جا]: فیض، [تاریخ مقدّمه ۱۳۶۵ هـ].
قاآنی، حبیب‌الله بن محمدعلی. دیوان. به تصحیح ناصر هیّری. تهران: گلشایی، ۱۳۶۳.
قاسم انوار، علی بن نصیر. کلیات قاسم انوار. به تصحیح سعید نفیسی. تهران: سنایی، ۱۳۳۷.
قبّانی، نزار. داستان من و شعر. ترجمهٔ غلامحسین یوسفی، یوسف حسین بکّار. تهران: توس، ۲۵۳۵ [= ۱۳۵۵].
قرآن کریم. ترجمه، توضیحات و واژه‌نامه بهاءالدین خرّمشاهی. چ ۳. تهران: جامی و نیلوفر، ۱۳۷۶.
قرآن کریم. ترجمهٔ علی موسوی گرمارودی. تهران: قدیانی، ۱۳۸۳.
قرّةالعین. به اهتمام امین‌پاشا اجلالی. تبریز: [بی‌نا]، ۱۳۵۴.
قرشی بنابی، علی‌اکبر. قاموس قرآن. تهران: دار الکتب الاسلامیه، ۱۳۵۲.
قزوینی، زکریاء بن محمد. ترجمهٔ آثار البلاد و اخبار العباد. از محمد مراد بن عبدالرحمان. تصحیح محمد شاهمرادی. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۱.
قزوینی، محمد. یادداشتهای قزوینی. به کوشش ایرج افشار. چ ۳. تهران: علمی، ۱۳۶۳.
قشیری، عبدالکریم بن هوازن. ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه. با تصحیحات و استدراکات بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۵.
قصص قرآن مجید [،] برگرفته از تفسیر سورآبادی. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۷.
قطب‌الدین شیرازی، محمود بن مسعود. درّة التاج. بخش نخستین. به کوشش و تصحیح محمد مشکوة. چ ۳. تهران: حکمت، ۱۳۶۹.
قطب شیرازی، عبدالله. مکاتیب فارسی. تهران: ابن‌سینا، و شیراز: احمدی، ۱۳۳۹.
قطران، ابومنصور. دیوان حکیم قطران تبریزی. به تصحیح محمد نخجوانی. تبریز: [بی‌نا]، ۱۳۳۳.

قلیج‌خانی، حمیدرضا. فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته. تهران: روزنه، ۱۳۷۳.

قوّاس، فخرالدین مبارکشاه. فرهنگ قوّاس. به اهتمام نذیر احمد. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۳.

قوامی رازی، بدرالدین. دیوان شرف‌الشعراء بدرالدین قوامی رازی. به تصحیح و اهتمام جلال‌الدین حسینی ارموی، معروف به محدّث. تهران: [بی‌نا]، ۱۳۳۴.

قیصری، ابراهیم. ابیات بحث‌انگیز حافظ. تهران: توس، ۱۳۸۰.

کارلسون، نیل آر. مبانی روانشناسی فیزیولوژیک. ترجمه و نگارش مهرداد پژهان. تهران: غزل، ۱۳۸۶.

کاشانی، ابوالقاسم. عرایس الجواهر و نفایس الاطایب. به کوشش ایرج افشار. تهران: انجمن آثار ملی، ۱۳۴۵.

کاشغری، محمود بن حسین. دیوان لغات التُّرک. ترجمه و تنظیم و ترتیب الفبایی محمد دبیرسیاقی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۵.

کاشفی، حسین بن علی. فتوّت‌نامهٔ سلطانی. به اهتمام محمدجعفر محجوب. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۰.

کتاب مقدّس [،] عهد عتیق و عهد جدید. ویلیام گلن ـ هنری مرتن. ترجمهٔ فاضل خان همدانی. تهران: اساطیر، ۱۳۸۰.

کُتبی، محمود. تاریخ آل مظفّر. به اهتمام و تحشیهٔ عبدالحسین نوائی. چ ۲. تهران: ابن‌سینا، ۱۳۶۴.

کربن، هانری. آیین جوانمردی. ترجمهٔ احسان نراقی. تهران: نشر نو، ۱۳۶۳.

کریستن‌سن، آرتور. کیانیان. ترجمهٔ ذبیح‌الله صفا. چ ۴. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۲۵۳۵ [= ۱۳۵۵].

کریمی، امیربانو (انتخاب و شرح و تفسیر). دویست و یک غزل صائب. چ ۵. تهران: زوّار، ۱۳۷۵.

کسروی، احمد. مقالات کسروی. گردآورنده یحیی ذکاء. بخش دوم. تهران: شرق، ۱۳۳۴.

کلیم، ابوطالب. دیوان ابوطالب کلیم کاشانی. به تصحیح و مقدمهٔ حسین پرتو بیضایی. تهران: خیام، [تاریخ مقدمه ۱۳۳۶].

کمال خجندی، مسعود. دیوان کمال‌الدین مسعود خجندی. به تصحیح و اهتمام عزیز دولت‌آبادی. تبریز: کتابفروشی تهران، ۱۳۳۷.

کمال‌الدین اسمعیل، اسمعیل بن محمد. دیوان خلّاق‌المعانی کمال‌الدین اسمعیل اصفهانی. به اهتمام حسین بحرالعلومی. تهران: دهخدا، ۱۳۴۸.

کیانوش، محمود. قدما و نقد ادبی. تهران: رَز، ۱۳۵۴.

کیانی، محسن. تاریخ خانقاه در ایران. تهران: طهوری، ۱۳۶۹.

گرامی، بهرام. گل و گیاه در هزار سال شعر فارسی. تهران: سخن، ۱۳۸۶. (به اختصار: گل و گیاه)

گلچین معانی، احمد. فرهنگ اشعار صائب. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۴.

گوته، یوهان ولفگانگ. دیوان شرقی. ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا. چ ۲. تهران: ابن‌سینا، ۱۳۴۳.

گوهرین، صادق. شرح اصطلاحات تصوف. تهران: زوّار، ۱۳۶۷.

لاریجانی، محمد. داستان پیامبران. تهران: اطلاعات، ۱۳۸۰.

لازار، ژیلبر. اشعار پراکندهٔ قدیمترین شعرای فارسی‌زبان. تهران: انستیتو ایران و فرانسه، ۱۳۶۱. (به اختصار: اشعار پراکنده)

ـــــــــ. شکل‌گیری زبان فارسی (مجموعهٔ مقاله) ترجمهٔ مهستی بحرینی. تهران: هرمس، ۱۳۸۴.

لاهیجی، شیخ محمد. مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز. سنگی، تهران: ۱۳۰۱ ه.

لسان التنزیل. به اهتمام مهدی محقق. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۲۵۳۵ [= ۱۳۵۵].

لسترنج، گای. جغرافیای تاریخی سرزمینهای خلافت شرقی. ترجمهٔ محمود عرفان. چ ۲. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴. (به اختصار: لسترنج)

لمتون، آن کاترین سواین‌فورد. مالک و زارع در ایران. ترجمهٔ منوچهر امیری. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۹.

لودی، شیرعلی خان. تذکرهٔ مرآت الخیال. سنگی، بمبئی: ۱۳۲۴ ه.

لیمبرت، جان. شیراز در روزگار حافظ. ترجمهٔ همایون صنعتی‌زاده. شیراز: مؤسسهٔ

فرهنگی و پژوهشی دانشنامهٔ فارس، ۱۳۸۶.
ماسینیون، لویی. قوس زندگی منصور حلّاج. ترجمهٔ عبدالغفور روان‌فرهادی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۸.
مافروخی، مفضّل بن سعد. کتاب محاسن اصفهان. تصدیٰ لتصحیحه و طبعه و نشره جلال‌الدین الحسینی الطهرانی. تهران: [بی‌نا]، ۱۳۵۲ ه.
مجتبایی، فتح‌الله. شهر زیبای افلاطون و شاهی آرمانی در ایران باستان. تهران: انجمن فرهنگ ایران باستان، ۱۳۵۲.
مجمل التواریخ و القصص. به تصحیح ملک‌الشعراءِ بهار. تهران: کلالهٔ خاور، ۱۳۱۸.
مجنون، قیس بن ملوّح (منسوب به). دیوانُ مجنونِ لیلیٰ. شرح عدنان زکی درویش. بیروت: دار صادر، ۱۴۱۴ ه.
محتشم، علی بن احمد. دیوان مولانا محتشم کاشانی. به کوشش مهرعلی گَرَکانی. تهران: محمودی، [تاریخ مقدمه ۱۳۴۴].
محجوب، محمدجعفر. تحقیق در احوال و آثار و افکار و اشعار ایرج میرزا. [بی‌جا]، [بی‌نا]، [تاریخ مقدمه ۱۳۴۲].
محمد بن منوّر. اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: آگاه، ۱۳۶۶.
مختاری غزنوی، عثمان بن عمر. دیوان عثمان مختاری. به اهتمام جلال‌الدین همایی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۱.
مرادی، محمدهادی. ترجمه و نقد و تحلیل پانصد بیت از دیوان ابن‌الفارض مصری (پایان‌نامهٔ دکتری). تهران: دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، ۱۳۸۰.
مراغی، عبدالقادر بن غیبی. مقاصد الحان. به اهتمام تقی‌بینش. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۴.
مرتضوی، منوچهر. مکتب حافظ. چ ۲. تهران: توس، ۱۳۶۵.
مرتضی زبیدی. تاج العروس من جواهر القاموس. بن‌غازی (لیبی): دار لیبیا، ۱۳۸۶ ه.
مزارعی، فخرالدین. مفهوم رندی در شعر حافظ. ترجمهٔ کامبیز محمودزاده. با مقدمه و ویرایش اصغر دادبه. تهران: کویر، ۱۳۷۳.

مستملی، اسمعیل بن محمد. شرح التعرّف لمذهب التصوّف. با مقدمه و تصحیح و تحشیهٔ محمد روشن. تهران: اساطیر، ۱۳۶۳.

مسعود سعد سلمان. دیوان مسعود سعد. به تصحیح و اهتمام مهدی نوریان. اصفهان: کمال، ۱۳۶۴.

مسعودی، علی بن حسین. مُرُوج الذهب و معادن الجوهر. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده. چ ۷. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۲.

مصفّیٰ، ابوالفضل. فرهنگ اصطلاحات نجومی. چ ۲. تهران: موسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۶.

مطهری، مرتضی. تماشاگه راز. تهران: صدرا، ۱۳۵۹.

مظفریان، ولی‌الله. فرهنگ نامهای گیاهان ایران. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۷۵.

معصوم‌علیشاه، محمدمعصوم بن زین‌العابدین. طرائق الحقائق. به تصحیح محمدجعفر محجوب. تهران: بارانی، ۱۳۴۵.

معلّقات سبع. ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی. چ ۵. تهران: سروش، ۱۳۸۲.

معیّری، محمدحسن (رهی معیّری). سایهٔ عمر. چ ۷. تهران: امیرکبیر، ۲۵۳۶[= ۱۳۵۶].

معین، محمد. حافظ شیرین‌سخن. به کوشش مهدخت معین. چ ۲. تهران: معین، ۱۳۷۰.

ـــــــ. فرهنگ فارسی. چ ۶. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳.

ـــــــ. مزدیسنا و ادب پارسی. ج ۱. تهران: دانشگاه تهران، ۲۵۳۵ [= ۱۳۵۵].

معین‌الدین نطنزی (منسوب به). منتخب التواریخ معینی. به تصحیح ژان اوبن. تهران: خیام، ۱۳۳۶.

معین‌الدین یزدی، علی بن محمد. مواهب الهی در تاریخ آل مظفّر. با تصحیح و مقدمهٔ سعید نفیسی. تهران: اقبال، ۱۳۲۶. (به اختصار: مواهب الهی)

مغربی، شیرین (یا: شمس) محمد شیرین بن عزالدین. دیوان محمد شیرین مغربی. به تصحیح و اهتمام لئونارد لوئیزان. تهران: مؤسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه تهران، و لندن: دانشگاه مک گیل، ۱۳۷۲، ۱۹۹۳.

مقدّسی، مطهَّر بن طاهر. آفرینش و تاریخ [البدء و التاریخ]. مقدمه، ترجمه، تعلیقات از محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: آگه، ۱۳۷۴.

ملّاح، حسینعلی. حافظ و موسیقی. تهران: وزارت فرهنگ و هنر، ادارهٔ کل نگـارش، ۱۳۵۱.

منتجب‌الدین بدیع، علی بن احمد. عتبة الکتبة. به تصحیح و اهتمام محمد قزوینی و عباس اقبال. تهران: شرکت سهامی چاپ، ۱۳۲۹.

منوچهری دامغانی، احمد بن قوس. دیوان استاد منوچهری دامغانی. به کوشش محمد دبیرسیاقی. چ ۲. تهران: زوّار، ۱۳۳۸.

موحّد، ضیاء. سعدی. چ ۲. تهران: طرح نو، ۱۳۷۴.

مودود لاری، محمدعلی. ترجمه و شرح اصطلاحات الصوفیهٔ عبدالرزاق کاشانی. به کوشش گل‌بابا سعیدی. تهران: حوزهٔ هنری، ۱۳۷۶.

الموسوعة الفقهیّة. الجزء الحادی عشر. کویت: وزارة الاوقاف و الشؤون الاسلامیة، ۱۴۲۵ هـ.

مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد. فیه ما فیه. با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر. چ ۳. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۸.

ــــــــــــ. کلیات شمس یا دیوان کبیر. با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر. چ ۲. تهران: امیرکبیر، ۲۵۳۵ [= ۱۳۵۵].

ــــــــــــ. مثنوی معنوی. به تصحیح رینولد الن نیکلسون. به اهتمام نصرالله پورجوادی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳.

مهدوی دامغانی، احمد. حاصل اوقات. به اهتمام علی‌محمد سجادی. تهران: سروش، ۱۳۸۱.

مهستی گنجه‌ای. دیوان مهستی گنجوی. به اهتمام و تصحیح و تحشیهٔ طاهری شهاب. تهران: ابن‌سینا، ۱۳۴۶.

میبدی، احمد بن محمد. کشف الاسرار و عُدّة الابرار. به سعی و اهتمام علی‌اصغر حکمت. چ ۲. تهران: ابن‌سینا، ۱۳۴۴.

میدانی، احمد بن محمد. السّامی فی الاسامی. چاپ عکسی از نسخهٔ مورخ ۶۰۱ هـ.ق. کتابخانهٔ ابراهیم‌پاشا ترکیه. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۵.

میرزایف، عبدالغنی. ابوعبدالله رودکی و آثار منظوم رودکی. استالین‌آباد: نشریات دولتی تاجیکستان، ۱۹۵۸. (به اختصار: آثار منظوم)

ناصر بخارایی. دیوان اشعار ناصر بخارایی. با مقدمه و شرح احوال و حواشی مهدی درخشان. تهران: بنگاه نیکوکاری نوریانی، ۱۳۵۳.

ناصرخسرو. دیوان اشعار حکیم ناصرخسرو قبادیانی. به اهتمام مجتبی مینوی و مهدی محقق. تهران: مؤسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه مک گیل، ۱۳۵۷.

ناصری، فریدون. فرهنگ جامع اصطلاحات موسیقی. تهران: روزنه، ۱۳۷۸.

نالینو، کارلو آلفونسو. لفظ ادب. ترجمهٔ مظفر بختیار. تهران: دبیرخانهٔ مرکزی اتحادیهٔ جهانی ایرانشناسان، ضمیمهٔ نشریهٔ ایرانشناسی، بهمن ۱۳۴۶.

نجم رازی، عبدالله بن محمد. اشعار منسوب به شیخ نجم‌الدین رازی. به کوشش و تحقیق محمود مدبّری. تهران: طهوری، ۱۳۶۳.

ـــــــــــــــ. رسالهٔ عشق و عقل. به اهتمام و تصحیح تقی تفضّلی. چ ۲. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۲.

ـــــــــــــــ. مرصاد العباد. به اهتمام محمدامین ریاحی. چ ۳. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۶.

نزاری قهستانی، سعدالدین بن شمس‌الدین. دیوان حکیم نزاری قهستانی. به جمع و تدوین و مقابله و تصحیح و تحشیه و تعلیق و دیباچهٔ مظاهر مصفا. تهران: علمی، ۱۳۷۱.

نسائی، احمد بن علی. سنن. بشرح الحافظ جلال‌الدین السیوطی و بحاشیته الامام الجلیل السّندی. بیروت: دار القلم، [بی تا].

نسفی، عزیزالدین بن محمد. الانسان الکامل. به تصحیح و مقدمهٔ فرانسوی ماریژان موله. تهران: انستیتو ایران و فرانسه، ۱۳۴۱.

ـــــــــــــــ. زبدة الحقایق. در: اشعّة اللمعات جامی بانضمام سوانح غزالی و چند کتاب عرفانی دیگر. به تصحیح و مقابلهٔ حامد ربّانی. تهران: کتابخانهٔ علمی حامدی، ۱۳۵۲.

ـــــــــــــــ. کشف الحقایق. به اهتمام و تعلیق احمد مهدوی دامغانی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۴.

ـــــــــــــــ. مقصد اقصی. در: اشعّة اللمعات جامی [...] به تصحیح و مقابلهٔ حامد ربانی. تهران: کتابخانهٔ علمی حامدی، ۱۳۵۲.

نسوی، علی بن احمد. بازنامه. تصحیح علی غروی. تهران: مرکز مردم‌شناسی ایران، ۱۳۵۴.

نسوی، محمد بن احمد. نفثة‌المصدور. تصحیح و توضیح امیرحسن یزدگردی. تهران: ادارهٔ کل نگارش وزارت آموزش و پرورش، ۱۳۴۳.

نصرالله منشی، نصرالله بن محمد. ترجمهٔ کلیله و دمنه. تصحیح و توضیح مجتبی مینوی طهرانی. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۳.

نظام‌الدین شامی. ظفرنامه. به سعی و اهتمام و تصحیح فلکس تاور. بیروت: مطبعهٔ امریکایی، ۱۹۳۷.

نظام‌الملک، حسن بن علی. سِیَرَ الملوک (سیاست‌نامه). به اهتمام هیوبرت دارک. چ ۳. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۲۵۳۵ [= ۱۳۵۵].

نظامی عروضی، احمد بن عمر. چهار مقاله. به سعی و اهتمام و تصحیح محمد قزوینی. با تصحیح مجدد و شرح لغات و عبارات و توضیح نکات ادبی به اهتمام محمد معین. چ ۷. تهران: ابن‌سینا، ۱۳۴۶.

ــــــــــــــ . چهار مقاله. طبق نسخهٔ مصحَّح محمد قزوینی. چ ۲. تهران: زوّار، ۱۳۴۱.

نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف. خمسهٔ نظامی. با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. چ ۳. تهران: علمی، ۱۳۴۳.

نظیری، محمدحسین. دیوان نظیری نیشابوری. با مقابله و تصحیح و تنظیم و جمع و تدوین مظاهر مصفا. تهران: امیرکبیر و زوّار، ۱۳۴۰.

نعمت‌الله ولی، نعمت‌الله بن عبدالله. کلیات اشعار شاه نعمت‌الله ولی. به سعی جواد نوربخش. تهران: خانقاه نعمت‌اللهی، ۲۵۳۵ [= ۱۳۵۵].

نفیسی، سعید. مجدالدین همگر شیرازی. تهران: مجلهٔ مهر، ۱۳۱۴.

نفیسی، علی‌اکبر (ناظم‌الاطباء). فرهنگ نفیسی (ناظم‌الاطباء). تهران: خیام، ۱۳۴۳.

نقیب‌الممالک، محمدعلی. امیر ارسلان نامدار. پژوهش و ویرایش منوچهر کریم‌زاده. تهران: طرح نو، ۱۳۷۹.

نوائی، عبدالحسین (گردآورنده). اسناد و مکاتبات تاریخی ایران. چ ۳. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۰.

نوذری، عزت‌الله. ایلات و کولی های استان مرکزی. شیراز: نوید، ۱۳۷۶.
نوشین، عبدالحسین. واژه‌نامک. چ ۳. تهران: دنیا، ۱۳۶۳.
نولدکه، تئودور. حماسهٔ ملی ایران. ترجمهٔ بزرگ علوی. چ ۳. تهران: سپهر، ۲۵۳۷ [=۱۳۵۷].
نویری، احمد بن عبدالوهّاب. نهایة الارب فی فنون ادب. قاهرة دار الکتب المصریة، ۱۳۴۲ هـ.
نیساری، سلیم. دفتر دگرسانیها در غزلهای حافظ. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۶.
ـــــــــ. مقدمه‌ای بر تدوین غزلهای حافظ. تهران: [بی‌نا]، ۱۳۶۷.
نیکلسون، رینولد الّن. تصوف اسلامی و رابطهٔ انسان و خدا. ترجمهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: توس، ۱۳۵۸.
نیکنام، مهرداد. کتابشناسی حافظ. ویرایش ۲. شیراز: مرکز حافظ‌شناسی، ۱۳۸۱.
نیما یوشیج. حرفهای همسایه. تهران: دنیا، ۱۳۵۱.
ـــــــــ. مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج، فارسی و طبری. گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز. چ ۴. تهران: نگاه، ۱۳۷۵.
ـــــــــ. نامه‌ها، از مجموعهٔ آثار نیما یوشیج. گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز. چ ۴. تهران: دفترهای زمانه، ۱۳۶۸.
وارستهٔ سیالکوتی. فرهنگ مصطلحات الشعراء. افست از طبع هند، تهران: مؤسسهٔ پژوهشهای فرهنگی، ۱۳۶۴. (به اختصار: مصطلحات الشعراء)
وحشی بافقی، کمال‌الدین. دیوان کامل وحشی بافقی. ویراستهٔ حسین نخعی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۲.
وحیدیان کامیار، تقی. دستور فارسی به روشی نو و آسان. چ ۳. مشهد: امیرکبیر، ۱۳۴۹.
ـــــــــ. وزن و قافیهٔ شعر فارسی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۷.
وصّاف‌الحضرة، عبدالله بن فضل‌الله. تجزیة الامصار و تزجیة الاعصار، معروف به تاریخ وصّاف. بمبئی: ۱۲۹۶ هـ.
ونسینک، آرنت یان. المعجم المفهرس لالفاظ الحدیث النبوی. لیدن: بریل، ۱۹۳۶.
هجویری، علی بن عثمان. کشف المحجوب. به تصحیح والنتین ژوکوفسکی.

لنین‌گراد: ۱۹۲۶؛ افست، تهران: امیرکبیر، ۱۳۳۶.
هدایت، رضاقلی بن محمدهادی. تذکرهٔ ریاض العارفین. به کوشش مهرعلی گَرَکانی. تهران: محمودی، ۱۳۴۴.
ـــــــــ. مدارج البلاغة. چ ۲. شیراز: معرفت، ۲۵۳۵ [= ۱۳۵۵].
هروی، حسینعلی. شرح غزلهای حافظ. تهران: نشر نو، ۱۳۶۷.
ـــــــــ. نقد و نظر دربارهٔ حافظ. به اهتمام عنایت‌الله مجیدی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳.
هروی، موفّق بن علی. الابنیة عن حقائق الادویة. به تصحیح احمد بهمنیار. به کوشش حسین محبوبی اردکانی. چ ۲. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۱. (به اختصار: الابنیه؛ ضمناً در صورت استفاده از طبع زلیگمان، نام آن ذکر شده است.)
همام، محمد بن فریدون. دیوان همام تبریزی. به تصحیح رشید عیوضی. چ ۲. تهران: صدوق، ۱۳۷۰.
همایی، جلال‌الدین. فنون بلاغت و صناعات ادبی. چ ۴. تهران: هما، ۱۳۶۷.
هندوشاه بن سنجر. تجارب السلف. به تصحیح و اهتمام عباس اقبال آشتیانی. چ ۴. تهران: طهوری، ۱۳۴۴.
هوف، گراهام. گفتاری دربارهٔ نقد. ترجمهٔ نسرین پروینی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۵.
هومن، محمود. حافظ. ویراستهٔ اسماعیل خویی. تهران: جیبی، ۱۳۵۷.
ـــــــــ. حافظ چه می‌گوید؟ تهران: [بی‌نا]، [بی‌تا].
هینس، والتر. اوزان و مقیاسها در اسلام. ترجمه و حواشی غلامرضا ورهرام. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۸.
یارشاطر، احسان‌الله. شعر فارسی در عهد شاهرخ. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۳۷.
یغمایی، حبیب ـ افشار، ایرج (زیرنظر). نامهٔ مینوی. تهران: ۱۳۵۰.
یواقیت العلوم و دُراری النجوم. به تصحیح محمدتقی دانش‌پژوه. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۵.

Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms.* U.S.A: Holt, Rinehart and Winston, 1993.

A Dictionary of Philosophy. Moscow: Progress, 1967.

Cuddon, J.A. *A Dictionary of Literary Terms.* England: Penguin, 1982.

Dhalla, M.N. *History of Zoroastrianism.* New York: Oxford University Press, 1938.

Encyclopaedia of Islam. Ed. by M. Th. Houtsma; A.J. Wensinck. Leyden: Brill; London: Luzac, 1927.

Kaplan & Sadock. *Comprehensive Textbook of Psychiatry* 7th. Ed. Washington: Lippincott Williams & Wilkins, 2000.

Meneghini Correale, Daniela. *The Ghazals of Hafez [,] Concordance and Vocabulary.* Roma: 1988.

Sadock, Benjamin James. *Synopsis of Psychiatry* 9th. Ed. New York: Lippincott Williams & Wilkins, 2003.

Webster's Third New International Dictionary. London: G. & C. Merriam Co., 1971.

Wolff, Fritz. *Glossar Zu Firdosis Schahname.* Germany: 1965.

موارد توضیح شده

نام کسان

۲۲۷۰، ۲۲۸۸، ۲۲۹۲، ۲۲۹۶، ۲۳۰۱، ۲۳۰۸، ۲۳۲۲، ۲۳۴۱، ۲۳۴۲، ۲۳۴۷، ۲۳۵۱،
۲۳۶۰، ۲۳۸۳، ۲۳۸۷، ۲۳۹۲، ۲۳۹۸، ۲۳۹۹، ۲۴۰۶، ۲۴۱۵، ۲۴۲۳، ۲۴۳۲، ۲۴۳۳،
۲۴۷۲، ۲۴۷۵، ۲۴۸۰، ۲۴۹۰، ۲۴۹۱، ۲۴۹۴، ۲۵۰۴، ۲۵۱۸، ۲۵۴۱، ۲۵۵۰، ۲۵۵۸،
۲۵۷۷، ۲۵۸۵، ۲۵۹۳، ۲۵۹۶، ۲۶۰۸، ۲۶۱۷، ۲۶۱۸، ۲۶۴۰، ۲۶۴۷، ۲۶۵۰، ۲۶۵۱،
۲۶۶۳ـ ۲۶۶۵، ۲۶۶۷، ۲۶۷۱، ۲۶۸۰، ۲۶۸۱، ۲۶۹۷، ۲۷۰۶، ۲۷۱۳، ۲۷۱۷، ۲۷۱۹،
۲۷۲۰، ۲۷۲۳، ۲۷۲۴، ۲۷۳۶ـ ۲۷۳۸، ۲۷۴۰ـ ۲۷۴۴، ۲۷۵۴، ۲۷۵۵، ۲۷۸۳، ۲۷۹۰،
۲۷۹۸، ۲۸۰۱، ۲۸۰۹، ۲۸۱۰، ۲۸۱۳، ۲۸۱۶، ۲۸۲۱، ۲۸۲۷، ۲۸۲۹، ۲۸۳۰، ۲۸۴۲،
۲۸۵۰، ۲۸۵۴، ۲۸۵۷، ۲۸۶۶، ۲۸۶۹، ۲۸۷۱، ۲۸۹۲، ۲۹۱۰، ۲۹۲۸، ۲۹۳۷، ۲۹۴۵،
۲۹۴۷، ۲۹۵۶، ۲۹۶۰، ۲۹۶۹، ۲۹۷۰، ۲۹۷۵، ۲۹۷۸، ۲۹۸۹، ۲۹۹۲، ۲۹۹۴، ۲۹۹۶،
۳۰۱۶، ۳۰۱۷، ۳۰۳۵، ۳۰۴۰، ۳۰۴۲، ۳۰۷۵، ۳۰۸۰، ۳۰۸۵، ۳۱۰۰، ۳۱۰۱، ۳۱۱۶،
۳۱۲۱، ۳۱۲۲، ۳۱۴۰، ۳۱۴۲، ۳۱۴۷، ۳۱۵۱، ۳۱۵۲، ۳۱۵۷، ۳۱۵۹، ۳۱۶۸، ۳۱۷۰،
۳۱۷۹، ۳۱۸۴، ۳۱۹۳، ۳۱۹۷، ۳۱۹۸، ۳۲۰۳، ۳۲۰۵، ۳۲۰۸، ۳۲۱۲، ۳۲۱۸، ۳۲۳۹،
۳۲۴۲، ۳۲۴۳، ۳۲۴۶، ۳۲۵۹، ۳۲۶۰، ۳۲۶۶، ۳۲۷۹، ۳۲۸۰، ۳۲۸۲، ۳۲۸۴، ۳۲۹۹،
۳۳۰۰، ۳۳۰۴، ۳۳۰۷، ۳۳۰۸، ۳۳۱۰، ۳۳۲۲، ۳۳۳۰، ۳۳۳۴، ۳۳۳۹، ۳۳۴۷، ۳۳۵۴،
۳۳۵۹، ۳۳۶۰، ۳۳۶۴، ۳۳۶۹، ۳۳۷۷، ۳۳۸۶ـ ۳۳۸۸، ۳۳۹۴، ۳۴۰۹، ۳۴۲۳، ۳۴۲۵،
۳۴۲۶، ۳۴۴۰، ۳۴۵۴، ۳۴۶۰، ۳۴۶۳، ۳۴۶۸، ۳۴۷۸، ۳۴۸۷، ۳۴۹۳، ۳۴۹۵، ۳۴۹۸،
۳۴۹۹، ۳۵۰۳، ۳۵۰۷، ۳۵۰۸، ۳۵۱۰، ۳۵۱۱، ۳۵۱۳، ۳۵۱۴، ۳۵۱۶، ۳۵۴۹، ۳۵۵۰،
۳۵۵۲، ۳۵۶۱، ۳۵۶۲، ۳۵۷۳، ۳۵۸۰، ۳۵۸۷، ۳۵۹۴، ۳۵۹۶، ۳۵۹۷، ۳۶۰۱، ۳۶۱۲،
۳۶۱۷، ۳۶۲۴، ۳۶۲۷، ۳۶۳۱، ۳۶۳۳، ۳۶۳۴، ۳۶۳۶، ۳۶۴۱، ۳۶۴۹، ۳۶۵۷ـ ۳۶۵۹،
۳۶۷۴ـ ۳۶۷۶، ۳۶۸۱، ۳۶۸۴، ۳۶۸۵، ۳۶۹۷، ۳۷۰۲، ۳۷۲۱، ۳۷۲۲، ۳۷۲۹ـ ۳۷۳۱،
۳۷۴۴، ۳۷۴۵، ۳۷۴۹، ۳۷۶۵، ۳۷۶۸، ۳۷۷۱، ۳۷۷۳، ۳۷۸۵، ۳۷۸۷، ۳۷۹۸، ۳۷۹۹،
۳۸۰۶، ۳۸۱۰، ۳۸۱۳، ۳۸۱۴، ۳۸۲۵، ۳۸۲۶، ۳۸۳۵، ۳۸۳۷، ۳۸۳۸، ۳۸۴۱، ۳۸۴۴،
۳۸۵۴، ۳۸۵۵، ۳۸۵۷ـ ۳۸۶۰، ۳۸۶۴، ۳۸۶۸، ۳۸۷۶، ۳۸۷۷، ۳۸۸۰، ۳۸۹۴، ۳۸۹۶،
۳۸۹۷، ۳۹۰۱، ۳۹۱۵، ۳۹۱۶، ۳۹۲۰، ۳۹۲۱، ۳۹۳۵، ۳۹۳۸، ۳۹۵۳، ۳۹۵۹، ۳۹۶۲،
۳۹۷۱ـ ۳۹۷۳، ۳۹۸۸، ۳۹۸۹، ۳۹۹۱ـ ۳۹۹۳، ۳۹۹۵، ۴۰۰۱، ۴۰۰۵، ۴۰۱۴، ۴۰۱۵،
۴۰۲۱، ۴۰۲۵ـ ۴۰۲۸، ۴۰۳۶، ۴۰۴۰، ۴۰۴۲، ۴۰۴۸، ۴۰۴۹، ۴۰۵۴، ۴۰۵۹، ۴۰۶۱،
۴۰۶۳، ۴۰۸۱، ۴۰۸۶، ۴۰۸۸، ۴۰۹۱، ۴۱۰۶، ۴۱۱۰، ۴۱۱۳، ۴۱۲۱، ۴۱۲۲، ۴۱۴۰،

اصلاح و استدراک

چاپ اول

ص ۳۶، س ۱۱:

عبارت درست: واژه‌نامه‌های تصوف [موضوع سخن من در یکی از بخشهای آتی ـم] بر پایهٔ قرآن است. (تصوف و ادبیات تصوف ۳۰۱)

ص ۲۶۲، س ۱ـ۲:

دربارهٔ قلندریه، یکی از بهترین کتابهای موجود از احمد کَرَمصطفی است به زبان انگلیسی، که مهمترین جهات و جوانب این فرقه را با بهره‌گیری از منابع فراوان و با دقتِ درخور کاویده است، از ریشه و اشتقاق واژهٔ «قلندر» و چگونگی پیدایی این فرقه گرفته تا تحولات آن، نقش و تأثیر آن در فرقه‌های تصوف و ادب عرفانی و... نک.

Ahmet T. Karamustafa. *God's Unruly Friends* [,] Dervish Groups in the Islamic Later Middle Period. University of Utah Press, Salt Lake City, 1994.

ص ۶۸۴، فراز دوم:

دربارهٔ تکرار قافیه، کمال‌الدین اسمعیل سخنی درخور توجه دارد:

گر قافیه دو باشد و معنی یکی، بد است
لیک ار به عکس باشد، آن سخت درخور است
(دیوان ۶۸۱)

ص ۱۶۱۳، س ۲:

بازآمدن (از): به همین صورت و بدون ذکر متمّم (مثل اندیشه، فکر و...) هم به معنی انصراف جستن است؛ سعدی:

ما درِ خلوت به روی غیر ببستیم — از همه بازآمدیم و با تو نشستیم
(غ ۴۳۴)

ص ۳۶۶۱ س ۱۸:

در غزل ۴۰۳، بیت ۹، خانلری در چاپهای پیشین دیوان داشت: فخر و افتخار، که پیداست یکی از این دو واژه در حکم حشو و لغو است، ولی استاد فقید در چاپ حاضر (آخرین طبعِ قبل از وفات خود) آن را به «فقر و افتخار» اصلاح فرمود، البته بدون ایجاد تغییری در نسخه‌بدل‌ها به تناسب وضع جدید. و اما من مطالب این دفتر را برحسب طبع قبلی نگاشته‌ام در حالی که غزلها از روی آخرین طبع حروفچینی شده درج گردیده، چنان‌که در مورد حاضر در متن غزل «فقر و افتخار» آمده، لیکن پیشتر متعرّض نادرستی «فخر و افتخار» شده‌ام. به همین سان ممکن است نظیر همین تفاوت در خصوص موارد دیگر از آخرین اصلاحات مصحح نیز بروز کرده باشد. در هر حال، این نگارنده در این باره کاری بجز پوزشخواهی (و در صورت امکان: استدراک در چاپهای آتیِ این دفتر) نمی‌تواند کرد.

ص ۴۱۳۵ س ۱۷:

سپنج: در پارتی spnj، با قرائت ispinj = جای درنگ، محل اقامت موقت؛ در پهلوی aspanj / aspinj / spanj / spinj = مهمان‌نوازی و جای مهمان؛ بنگرید به: ژالهٔ آموزگار، «واژهٔ سپنج و کاربرد آن»، بخارا، ش ۸۹ـ۹۰، مهر ـ دی ۱۳۹۱، ص ۲۲ـ۲۸.

چاپ دوم

در مورد چاپهای اول و دوم، دوستان دانشور من همچون جنابان دکتر مهدی نوریان، دکتر نصرالله پورجوادی، و استاد بهاءالدین خرّمشاهی با تذکراتی مفید، خواه به صورت مکتوب و خواه شفاهی، بر من منّت نهادند، و بیش از همه، پژوهشگر جوان و فرزانه، جناب منوچهر فروزندهٔ فرد، که فهرستی دقیق از اغلاط و لغزشها تهیه و برایم ارسال کردند، با سپاس فراوان از همهٔ این عزیزان.

ج ۱ ص ۱۷۲، زیر عنوان «ملامت کشیم و خوش باشیم»:

من در کتاب حاضر در مورد جلوه‌های مختلف جلب ملامت، مثل انتساب رندی، خراباتیگری، قلاشی، لاابالیگری، تشبه جستن به مغان یا زردشتیان و ستایش از هرآنچه به مغ مربوط است و... توضیح داده‌ام که گرایش به تمامی اینها در اصل قضیه به دلیل تلقی منفی جامعه از این‌گونه گروهها یا فرقه‌ها بوده، و نه از جهتِ خوب و مطلوب بودنشان، و در حقیقت این ضدّ ارزشها را به ارزشهای برتر بدل کرده‌اند. پیداست وقتی سنایی می‌گوید:

با مغان اندر صف آی و باده خواه   دست با زردشتیان در جام کن

(غزلهای حکیم سنایی غزنوی ۳۸۳)

(طبع مدرس رضوی: اندر سفالی باده خور. دیوان ۹۸۱) طبعاً از آن روی است که مغان یا زردشتیان را بد و حتی نجس می‌دانستند و شاعر با ستایش از، یا گرایش به، آنها ملامت را به خود می‌خریده است. یک مثال از این تلقی منفی جامعه، بیتی است از سنایی:

وانجا که تو برخوانده زند زنده   زردشتِ مُمَخْرِق زبان گزیده

(همان ۴۴۹)

«ممخرق» یعنی فریبکار، حقه‌باز یا اهل مخرقه. (طبع مدرس رضوی دارد «به مخرق» که در معنی تفاوتی پدید نمی‌آورد.) ملاحظه می‌کنید که نفرت از اهل کیش زردشتی تا بدین پایه بوده است. شگفتا که عده‌ای در عصر ما هنوز گمان می‌کنند اینها ناشی از ارزش و ارجمندی این گروهها و فرقه‌هاست. در حقیقت، شاعران آرمانگرای ما پیرو برخی اهداف فرهنگی خود بدترین و زشت‌انگاشته‌ترین چیزها را به‌عکس به والاترین ارزشها بدل کرده‌اند. عدم توجه به منشاء اصلی این گونه گرایش در حکم نشناختن قضیه است.

ج ۱ ص ۶۸۵ س ۱۵ به بعد:

شواهد تکرار قافیه در غزل سنایی از دیوان، طبع محمدتقی مدرّس رضوی نقل شده، درحالی که در غزلهای حکیم سنایی غزنوی به تصحیح یدالله جلالی پندری تکرارها گرفته شده است.

(ص ۶۲ غ ۴۶)

همان صفحه، ۴ سطر به آخر:

در متن جلالی پندری، تکرار قافیه کم و بیش هست

(همان ۲۰۲ غ ۱۵۴)

البته گمان می‌کنم یکی از ملاکهای جناب جلالی پندری برای ترجیح متن، فقدان تکرار قافیه بوده است.

ج ۲ ص ۷۹۹ ذیل ۱۱:

خوبان پارسی‌گو، بخشندگان عمرند...

گو، از «گفتن» در اینجا به احتمال بسیار به معنی خواندن به صوت است، به‌ویژه که «پارسی» در کنار آن یعنی غزل ملحون. (برای شواهد، نک. محمدرضا شفیعی کدکنی. «ترکان پارسی‌گوی...» بخارا، ش ۹۸، بهمن ـ اسفند ۱۳۹۲، ص ۶۸ـ۶۹).

ج ۲ ص ۸۶۸ ذیل ۱:

... مطرب بگو، که کار جهان شد به کام ما

بگو: بخوان، به صوت بخوان / گفتن = خواندن شعر، یعنی قوالی کردن. در این بیت حافظ نیز به همین معنی است: ترکان پارسی‌گوی، بخشندگان عمرند...

ج ۲ ص ۸۷۶ ذیل ۸:

در مورد بیت زیر:

گفتمش: باید بری نامم ز یاد گفت: آری، می‌برم نامت ز یاد

خطایی فاحش کرده‌ام چون بیت از فرصت شیرازی (عصر قاجار) است، و اگر پای تأثیرگیری در میان باشد فرصت باید از حافظ اقتباس کرده باشد، و نه برعکس.

ج ۲ ص ۸۸۴ س ۲۴ به بعد:

مستور = زاهد

شاهد گویا از سنایی:

هم حیّ علی‌الصبوح ما خوشتر از حیّ علی‌الصلوة مستوران

(غزلهای حکیم سنایی غزنوی، تصحیح جلالی پندری، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۶، ص ۳۴۸).

ج ۲ ص ۱۰۸۶ س ۱۶ به بعد:

قصب نرگس

با آن‌که ضبط «قصب زرکش قبای تو» از نظر نسخه‌ها ضبطی متأخر می‌نماید، این نگارنده اکنون آن را ضبطی موجّه و هموار و فاقد پیچیدگی می‌یابد، به‌ویژه که «زرکش» در حافظ در دو جای دیگر هم آمده و مسبوق به سابقه است: طراز پیرهن زرکشم مبین چون شمع... (۳۳۴/۶) امید در کمر زرکشت چگونه نبندم... (۴۶۷/۶) و نیز یک بار به صورت «زرکشیده» به عنوان صفت «شَرب»: دامن‌کشان همی شد در

شرب زرکشیده... (۴۱۵/۱) ضمناً با این ضبط، واژهٔ «زرکش» از نظر ارزش «زر» در برابر «خاک راه» قرار می‌گیرد، به علاقهٔ تضاد.

ج ۳ ص ۱۹۵۰ ذیل ۱:

«ترک فلک» را ماه معنی کرده‌ام، در حالی‌که خرّمشاهی «فلک ترک» دانسته. (حافظ‌نامه ۵۳۷) ایشان در جای دیگر هم این مطلب را مطرح و قول بنده را رد کرده‌اند (بخارا، ش ۹۷، ص ۸۶) گمان نمی‌کنم خطایی کرده باشم، چون ماه را فراوان به دلیل زیبایی و سپیدچهرگی «ترک فلک» خوانده‌اند، اما اگر غفلتی کرده باشم در این است که «ترک فلک» به طریق ایهام، هم به معنای فلکِ ترک (موردنظر خرّمشاهی) است، و هم ماه (به قرینهٔ هلال) یعنی مطابق شیوهٔ همیشگی خواجهٔ ایهام‌دوست. حال می‌توان فلک ترک را معنای نخست گرفت، و لذا این اشکال که جناب خرّمشاهی قایل بدان شده‌اند، یعنی دو بار فاعل کردن یک چیز، از بین برمی‌خیزد. البته برای معنای ایهامی (ماه) چنین شرط یا قیدی در کار نیست.

ج ۳ ص ۲۴۱۵ ذیل ۱۰:

نزهتگه ارواح

سنایی:

آراست همه صومعه مریم که دم صبح   صاحب‌خبر گلشن نزهتگه روح است

(غزلهای حکیم سنایی غزنوی، مصحح: یدالله جلالی پندری. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۶، ص ۵۵. دیوان، طبع مدرس رضوی، تهران، ابن سینا، ۱۳۴۱، ص ۸۰، که دارد: گلشن و نزهتگه روح است).

ج ۳ ص ۲۵۰۲ ذیل ۷:

سَهی‌بالا = راست‌اندام؛ واژهٔ «سَهی» گذشته از صفت سرو، مطلقاً به معنی راست و بلندبالاست، و در هر جایی می‌تواند جایگزین «راست» یا «درست» بشود؛ سنایی:

میر خوبان را کنون منشور خوبی دررسید

مملکت بر وی سهی شد، ملک بر وی آرمید

(دیوان، طبع مدرس رضوی، تهران، ابن سینا، ۱۳۴۱، ص ۸۷۷.)

ج ۴ ص ۳۱۵۲ س ۸ و ۹:

دم تو دوست نخواهد کشید، سخت مدم

برِ تو دشمن خواهد درود، رنج مبر

که برگرفته از قطعهٔ ۴۷ (دیوان، طبع خانلری ۲، ۱۰۸۹) است، در واقع، بیتی است از

یک قصیدهٔ مسعود سعد سلمان به این مطلع:

گـمان بـری کـه وفـا داردت سـپهر مگـر
تـو ایـن گـمان مـبر، انـدر وقـاحتش بـنگر

(دیوان مسعود سعد سلمان، طبع نوریان ۱، ۳۴۰.)

ج ۴ ص ۳۴۴۳ س ۱۱ـ۱۴:

اشتباه در نقل آیه؛ چهار سطر به این صورت اصلاح شود: داشته باشد: لَأُغوینّهم أجمعینَ، اِلّا عبادک مِنهم المخلصین (حجر ۳۹ـ۴۰) (همگی آنان را گـمراه خـواهـم کرد، مگر از میان آنها بندگان نابت ۱.) ممکن است «دام سخت است» تعبیری باشد از این سخن مؤکد شیطان به جناب الهی که: همهٔ آدمیان...

ج ۴ ص ۳۵۲۶ ب ۱:

خسته (لخت دوم) در قزوینی: مُرده؛ اگر فاتحه خواندن را، چنان که گفته‌ام، مجاز به علاقهٔ ماسَیَکون بگیریم «مرده» مناسبتر می‌نماید، به‌ویژه که «خسته» در لخت اوّل تکرار به عین معنی هم نخواهد بود.

ب ۵: «حـال، دلم» و «حـالِ دلم» هـر دو جـایز است و مـی‌توانـد مشـمول ایـهام ساختاری یا اختلاف قرائات هم باشد. لذا من از اعرابگذاری و تحمیل یک وجه بـه خواننده خودداری کرده‌ام.

ج ۵ ص ۳۵۸۹ ذیل ۵:

ارجاع به مقالهٔ دکتر رواقی فراموش شده، که این است:

«شب تاریک و بیم موج و...» کلک،ش ۱۸ و ۱۹ (شهریور و مهر ۱۳۷۰)،ص ۸۱ـ۸۴.

ج ۵ ص ۳۵۹۳ ذیل ۶:

«دَماغ» (به فتح) را برخی نه مرتبط با واژهٔ عربی «دِماغ» (به کسر) بـلکه فـارسی و برگرفته از «دَم» دانسته‌اند، همچون روانشاد دکتر محمد معین.

ج ۵ ص ۳۶۹۱ ذیل ۷:

در مورد «بسم‌الله» استاد دکتر فتح‌الله مجتبایی با ارائهٔ شـاهد از دیـوان امیرخسرو دهلوی آن را به معنای قبول و تسلیم دانسته‌اند. (شرح شکن زلف، تهران، سخن، ۱۳۸۶، ص ۲۲۳.)

ج ۵ ص ۳۷۳۹ ذیل ۵:

در مورد بیت: نبندی زان میان طرفی کمروار / اگر خود را ببینی در میانه، مراد من از این که «همان ایهام رایج میان میان و کنار است» این است که ایهام میان «میان» و «طرف»

(=کنار) نظیر ایهام بین 'میان' و 'کنار' است. بدیهی است که واژهٔ «کنار» در بیت مذکور نیامده است.

ج ۵ ص ۳۷۹۹ ذیل ۸:

در آتش ار خیال رخش دست می‌دهد ساقی، بیا، که نیست ز دوزخ شکایتی

محتمل است به علاقهٔ ساقی و باده، این ایهام هم وجود داشته باشد که پرتو رخ دلدار یا شکل مخیّل آن در بادهٔ آتشین منعکس می‌شود، همچنان که می‌فرماید:

آن روز شوق ساغر مَی خرمنم بسوخت
کاتش ز عکس عارض ساقی دران گرفت

ج ۵ ص ۳۸۰۱ ب ۳:

«تَز اوّل» مطابق معمول، رسم امانتداری را در مورد متن مبنا (خانلری) به‌جاآورده‌ام. برخی «تُز اوّل» یا «تِز اوّل» را درست دانسته‌اند. نک. ماهیار نوابی، «تز اول آن رُی نهکو بوا دی»، چیستا، ش ۲۸ (اردیبهشت ۱۳۶۵) ص ۵۹۳ـ۵۹۸.

ج ۵ ص ۴۱۵۳ س ۱۵:

ارداویراف، دین‌مرد زردشتی است، که من به اشتباه «پیغمبر» نوشته‌ام.

ج ۵ ص ۴۱۶۸ ذیل ۲۳:

«همنفس» (غلط از نظر قافیه) در آخرین چاپ دیوان حافظ استاد دکتر خانلری به «نامزد» (قافیهٔ درست) اصلاح شده است.

ج ۵ ص ۴۱۷۹ س ۸:

این سطر تا آخر سطر حذف شود.

ج ۵ ص ۴۱۸۱ س ۱۷:

پس از این سطر، این آیه اضافه شود: لأُغوینّهم اجمعین، اِلّا عبادک مِنهم المُخلصین ۳۴۴۳.

چاپ سوم

ج ۱ ص ۱۲۶ س ۲۰: حکت بشود: حکمت

ج ۱ ص ۱۴۶ س ۵ (از آخر): نشان داده باشم بشود: نشان دهم

ج ۱ ص ۱۷۹ س ۶ (از آخر): به دلیل تسلیم کامل ابلیس بشود: ابلیس به دلیل تسلیم کامل

ج ۱ ص ۲۲۷ س ۳: می توان با خوش‌باورانه بشود: می توان خوش‌باورانه
ج ۱ ص ۲۳۰ س ۶: نمی‌هند بشود: نمی دهند
ج ۱ ص ۲۶۵ س ۱۳: ۲ بشود: ۳
ج ۱ ص ۲۶۶ س ۷ (از آخر: ۳ بشود: ۴
ج ۱ ص ۲۶۷ س ۵ (از آخر): ۴ بشود: ۵
ج ۱ ص ۲۸۰ س ۱۴: معین‌الدین یزدی بشود: معین‌الدین نطنزی
ج ۱ ص ۳۵۵ س ۴: شخصی، امور بشود: شخصی، و امور
ج ۱ ص ۳۵۶ س ۴ (از آخر): امر باز بگویند بشود: امر بگویند
ج ۱ ص ۳۹۵ س ۴: اگر بشود: گر
ج ۱ ص ۴۲۳ س ۱۳: منفردنمادیی بشود: منفردنمایی
ج ۱ ص ۴۳۹ س ۱۲: بر خلاف بشود: همچون
ج ۱ ص ۵۰۹ س ۱۳: غزلی بشود: غزالی
ج ۱ ص ۵۳۹ س ۶: است. بشود: است، و یا احتمالاً فردی خاص موردنظر او بوده است.
ج ۱ ص ۵۶۲ س ۱۲: تست مستقرّ بشود: تست / مستقرّ
ج ۱ ص ۶۴۷ س ۲۱: اخلاقی‌سرایی، بشود: اخلاقی‌سرایی.
ج ۱ ص ۶۸۲ س ۸ (از آخر): و یا بشود: و یا
ج ۲ ص ۹۵۷ به بعد:

عهد الست: در این باره، جدیدترین پژوهش تاکنون این است: نصرالله پورجوادی، عهد الست، تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۹۳. مؤلف نخست اقوال مفسّران، حکما و عُرفا را در این خصوص، خواه در نفی و خواه اثبات نقل می‌کند و به بحث و تحلیل و نقد آنها می‌پردازد و آنگاه کاوشی در متون قدیم شعر کرده به سنجش آنها می‌پردازد. لبّ و لباب نظر ایشان این است که عهد یا پیمان یا میثاق الست چیزی است از مقولهٔ زبان حال و بر حول عشق و مستی آن و التزام انسان به عبودیت از گونهٔ عاشقانه. بنابراین نباید آیهٔ معروف (اعراف ۱۷۲) و آنچه را که در احادیث مربوط به آن آمده است حمل بر معانی حقیقی یا ظاهری الفاظ کرد.

ج ۲ ص ۱۰۵۲ پس از شمارهٔ ۶:

قزوینی پس از این، بیتی را افزون دارد که من از قلم انداخته‌ام:

اندر آن ساعت که بر پشت صبا بندند زین

با سلیمان چون برانم من که مورم مرکب است؟

«زین بستن بر چیزی» کنایه است از رام و مطیع و منقاد کردن آن، و «زین بر باد بستن» کنایه از اوج چیرگی و محقق کردن امور محال یا ناکردنی. در عین حال در اینجا ممکن است نظری به قالیچهٔ سلیمان (ع) و حمل شادُروان او بر روی باد بوده باشد، که در برابر آن نیز «مَرکب از مور داشتن» مبالغه در کندی حرکت یا ناتوانی است.

ج ۲ ص ۱۲۶۶ ذیل شمارهٔ ۶:

... از ازل تا به ابد فرصت درویشان است

به گمانم نکتهٔ بیت یعنی قیاس «از کران تا به کران» با «از ازل تا به ابد» ملحوظ نظر خوانندگان باشد، بدین‌سان که سپاه ستم، هر قدر هم که انبوه و گسترده باشد به هر حال کران‌مند (دارای بُعد مکانی) است، حال آن‌که ازل تا به ابد طبعاً نامحدود خواهد بود، مگر نه این‌که وصول صوفی به وحدت یا روح کلّی، خود به منزلهٔ اتّصال به ازل و ابد است؟ ضمن این‌که «حال» را نیز امری بی‌زمان و مکان دانسته‌اند، که عارف از این طریق نیز با ازل و ابد پیوند می‌یابد. برتری این «فرصت» (امری معنوی) بر آن «لشکر» (امری مادّی و محسوس) از همین نظرگاه است. از نظرگاهی دیگر نیز مطابق اعتقاد قدما درویشان پاکدل می‌توانند با برکشیدن یک «هو» یا آه، ریشهٔ ظلم و ظالم را بسوزانند.

ج ۲ ص ۱۳۵۲ ذیل شمارهٔ ۳:

تو و طوبی و ما و قامت یار فکر هر کس به قدر همّت اوست

به گمانم دانستهٔ سخن‌شناسان باشد که از نظر شکلی در این سنخ مضامین، قد معشوق به صورت تشبیه مضمر همراه با تفضیل به درخت بهشتی طوبی مانند می‌شود و قامت معشوق از طوبی بلندتر خوانده می‌شود و معمولاً دوستداران طوبی (اهل زهد) در برابر عاشقان قامت دلارای یار، دارای فکر یا همّت پست انگاشته می‌شوند. به گفتهٔ امیرشاهی:

کرده‌ای نسبت بالاش به طوبی، هیهات

برو، ای خواجه، که با همّت پست آمده‌ای

(دیوان امیرشاهی سبزواری، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، ابن‌سینا، ۱۳۴۸، ص ۸۶.)

ج ۲ ص ۱۳۶۴ پاراگراف دوم:

ای پیک نامه بر، که خبر می‌بری به دوست...

خطا از من است که می‌پنداشتم مصرع مذکورْ مطلع غزلی از سعدی است، درحالی‌که یکی از ابیات میانی غزلی از اوست و مصرع دوم چنین: یا لیت اگر به جای تومن بودمی رسول. لذا با همین پندار نوشتم که «غزل نه اصلاً در کتاب [غزلهای سعدی، متن مصحَّح استاد فقید دکتر یوسفی] آمده، و نه... الخ». بدین‌سان اصلاح می‌کنم: بیت یاد شده، هم در غزلهای سعدی (ص ۱۱۶ به مطلع: بیدل گمان مبر که نصیحت کند قبول...) آمده، و هم در برخی طبعهای دیگر از غزلیات شیخ از جمله فروغی. بنابراین، کلّ مطلب مذکور، دیگر موضوعیت ندارد. این خطای واضح مرا دوست فاضل دقیق‌نظر، محمدرضا ضیاء، یادآور شدند، با سپاس بسیار از ایشان.

ج ۲ ص ۱۳۶۵ س ۷:

«حرز جواد» حرزی است منسوب به حضرت جوادالائمه، امام محمدتقی (ع) با آغاز: یا نورُ یا برهانُ یا مبین یا منیر...

ج ۲ ص ۱۳۷۳ (متن) و ص ۱۳۷۶ (شرح) ذیل شمارهٔ ۵:

قزوینی به جای «می‌بگفتم شمّه‌ای» خانلری (ضبط صحیح) دارد: بس نگویم شمّه‌ای، که نادرست می‌نماید زیرا «بس» (=بسیار، زیاده) با «شمّه‌ای» (=اندکی) در حکم کوسه و ریش پهن است. نیساری هم مثل خانلری ضبط قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳، برابر با «ب» در خانلری) را اختیار کرده است. (دفتر دگرسانیها ۸۲۷)

ج ۲ ص ۱۴۵۹ س ۳ (از آخر): اکراه بشود: ا. اکراه

ج ۲ ص ۱۵۰۱ س ۱۸: ۱۱ بشود: ۹

ج ۲ ص ۱۵۳۴ س ۲۰: یا رب بشود: ۲. یا رب

ج ۳ ص ۱۷۵۳: سطرها و عدد ۳ و ۴ درهم ریخته است. این گونه اصلاح شود: عدد ۳ تبدیل به ۴ شود و کل سطر مربوطه به پایین منتقل شود. عدد ۳ در اول پاراگراف «بیت از نظر شکل و...» اضافه شود.

ج ۳ ص ۱۷۵۷ س ۶ (از آخر): چون ناف بشود: چو ناف

ج ۳ ص ۱۹۰۳ س ۱۵: کاین شوخ بشود: کان شوخ

ج ۳ ص ۲۰۵۵ ذیل شمارهٔ ۴:

این‌که نوشته‌ام: گل نسرین نادرست است، چه واژهٔ «گل» در قدیم فقط به معنای گل سرخ بوده؛ خطا و نقص توضیح از جانب من است. درست این است که «گل» در صورتی که مطلق و بدون اضافه ذکر شود به معنای گل سرخ است ولی در

صورت اضافه شدن، مرادْ گل به معنای عام خواهد بود مثل: گل نسرین، گل رعنا، گل نرگس و غیره.

ج ۳ ص ۲۱۴۱ س ۱۸: قوام‌الدین بشود: ۴. قوام‌الدین

ج ۳ ص ۲۱۵۳ ذیل شمارهٔ ۵:

تا به غایت ره میخانه نمی‌دانستم...

دکتر شفیعی کدکنی به نقل از منتهی‌الارب و السّامی فی الاسامی «غایت» را به معنای عَلَم و رایتی که بر در می‌فروشیها چونان نشانه می‌زدند دانسته‌اند. (موسیقی شعر، ج ۲، تهران، آگاه، ۱۳۶۸، ص ۴۶۰) اگر چنین معنایی در زمان حافظ و برای شخص او شناخته بوده باشد ایجاد ایهام تناسب می‌کند.

ج ۳ ص ۲۱۸۷ ذیل شمارهٔ ۳:

رقصیدن سرو و حالت گل...

رقص سرو معروف است؛ وصاف‌الحضره: «نظارهٔ دست زدن چنار و رقص سروها باز بر لب جویبار...» تاریخ وصاف الحضرة، ج ۴، طبع علیرضا حاجیان نژاد، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۸۸، ص ۶.

ج ۳ ص ۲۲۵۶ س ۴ به بعد:

نجیب مایل هروی «بحر» را مطابق اقدم نسخ (یج) درست می‌داند به اعتبار «آلوده» یعنی حافظ، که خود را آلوده می‌خواند قصد دارد خود را در بحر وجود سلطانْ تطهیر کند. (نک. سایه به سایه، تهران، گفتار، ۱۳۷۸، ص ۲۲.)

به گمان من «بهرِ» نیز می‌تواند تبادری به همان «بحر» داشته باشد، اما شاید نویسندهٔ فاضل به آنچه اینجانب در مورد شأن صدور غزل و بر مبنای نگرشی ساختاری به کلّ غزل نوشته (ص ۲۲۵۶ـ۲۲۵۷) التفات نکرده باشند یعنی این‌که شاه به مکانی زیارتی یا به هر حال مقدّس آمده، چنان که شاعر خود ذکر کرده، و ظاهراً ورود به آن مستلزم طهارت و وضو کردن است. بنابراین، ضبط «بهر طهارت» به هیچ روی ناموجه نیست و می‌توان از کسی که به زیارت اماکن متبرک نایل شده فیض طلب کرد.

ج ۳ ص ۲۲۷۱ س ۲۱: رکن‌الدین بشود: ۲. رکن‌الدین

ج ۳ ص ۲۲۷۲ س ۳: تنور لاله بشود: ۳. تنور لاله

ج ۳ ص ۲۵۶۴ ب ۵:

معنی بیت روشن است: این‌که چشم یار در جادویی چنان است که گویی هزار جادوی مشهور در گلهٔ او (زیر حکم و چیرگی او) هستند. برخی حافظ‌پژوهان «گِلِه»

به کسر را پیشنهاد کرده‌اند که برگرفته از گویش آذری و غیره و به معنای مردم چشم است. این بنده نمی‌تواند چندان موافقتی با استفاده از کاربردهای گویشی برای زبان رسمی و ادبی داشته باشد (پیداست معدودی اشعار گویشی، مثل ابیاتی به گویش شیرازی قدیم در مثلث «سَبَتْ سلمیٰ بِصُدغَیها فؤادی...»، از این قاعده خارج‌اند.) اگر هم برای حلّ برخی مشکلات به این یا آن گویش محلی متوسل شوند باید آن را در حدّ احتمالی ضعیف مطرح کنند، و نه به صورت قطعی و یقینی. برای این‌که دیدگاه خود را در کلّ مواردی از این دست روشن کنم و قضیه را در همین جا فیصله دهم نمونه‌هایی دیگر را هم عرض می‌کنم: در بیت «همچو گلبرگ طَری بود وجود تو لطیف...» (۲۸۲/۲) عدّه‌ای گفته‌اند «بودِ» در گویش کرمانی و سیرجانی و اقربای اینها یعنی کلِّ، تمامِ و امثال اینها، و در بیت یعنی تمامت و سراپای معشوق. یا در بیت «... که از آن دست که او می‌کشدم می‌رویم» (۳۷۳/۳) فعل «کشیدن» صورتی است از «کِشتن / کاشتن» در گویش رودباری و امثال آن. آیا به راستی حافظ اگر فعل «کِشتن» را اراده کرده بود نمی‌توانست مثلاً بگوید: که از آن دست که او کِشت (یا: کاشت، یا: کِشته) مرا می‌رویم؟ به گمان من «کشیدن» درنهایت دارای تبادری به «کاشتن» است ولاغیر. امیدوارم از من نخواهند به خلاف اصول خود عمل کنم.

ج ۳ ص ۲۵۷۵ ذیل شمارهٔ ۴

آری، چکنم؟ دولت دور قمری بود

جناب محمدرضا ضیاء نوشته‌اند: در دور قمر، عمرها کوتاه است و شاعر در این مرثیه به کوتاهی عمر و جوانمرگی مَرثیٌّ‌له نیز اشاره کرده است. (بخارا، ش ۱۰۴ ص ۲۷۹ـ۲۸۱ نقل به مضمون) اشارهٔ ایشان و شواهدشان درست است و لحاظ شدن این معنی از جانب خواجه محتمل. ایشان در همان جا به ایهام «دَور» به اصطلاح معروف موسیقی قدیم به اعتبار یکی از معانی «چنگ» اشاره کرده‌اند، که این هم بسیار محتمل است.

ج ۴ ص ۲۷۲۸ ذیل شمارهٔ ۶:

کجاست صوفی دجال فعل ملحد شکل؟ / بگو: بسوز، که مهدی دین‌پناه رسید

دربارهٔ سوختن دجال در برابر مهدی (ع) جناب میلاد عظیمی در نوشته‌ای با استناد به تفسیر سورآبادی و کشف‌الاسرار میبدی، موضوع گداخته یا ذوب شدن دجال در برابر عیسی (ع) را مطرح کرده و آنگاه بیتی را از خاقانی نقل کرده‌اند که سوختن یا گداختن دجّال را در مقابل حضرت مهدی (ع) دانسته و نیز ابیاتی دیگر از همین شاعر

آورده‌اند که کُشندهٔ دجال را همین حضرت قلمداد می‌کند. نویسندهٔ محترم البته مرقوم داشته‌اند که جستجوهایشان در مورد سوختن و گداختن دجال در مواجهه با «مهدی» هنوز به نتیجه نرسیده است. (نک. میلاد عظیمی، ذیل «سوختن دجال» بخارا، ش ۱۰۲، مهر ـ آبان ۱۳۹۳، ص ۲۹۰ـ۲۹۲.) اینجانب نیز در انتظار اتمام و عرضهٔ پژوهش نویسندهٔ فاضل است.

ج ۴ ص ۲۷۴۵ س ۳: رباب بشود: ۳. رباب

ج ۴ ص ۲۸۷۹ س ۳: ملتمس بشود: ۹. ملتمس

ج ۴ ص ۲۹۱۰ ذیل شمارهٔ ۷:

مرید طاعت بیگانگان مشو، حافظ ولی معاشر رندان آشنا می‌باش

این بنده با این‌که در اغلب موارد متمایل به پذیرش ضبط اقدم نسخ است، گهگاه بر حسب مورد انقیاد نسبت به حکم نسخ را نیز نمی‌پذیرد، چنان‌که در بیت حاضر ضبط قزوینی (رندان پارسا) را موجّه‌تر و به شیوهٔ سخن خواجه نزدیکتر می‌یابد. به نظر می‌رسد «رندان آشنا» (ضبط قدیمتر) صورتی ساده‌تر و سطحی‌تر از «رندان پارسا» باشد. (نک. شرح شوق، ج ۲، ص ۷۹۹ـ۸۰۰، و: ج ۴، ص ۲۹۱۰.) به گمانم بیت حاضر پیچیده‌تر، و از جهتی ایهامی‌تر، از این باشد که «بیگانه» و «آشنا» در ساده‌ترین معنای کلمه با همدیگر طباق پیدا کنند. به اختصار عرض می‌کنم: «بیگانه» از معنای عادی (غریبه) تا طیفی وسیع‌تر یعنی هرگونه عامل نامساعد، مخرّب و تباهی‌زا، و در بالاترین مفهوم ابلیس یا شیطان را به عنوان مظهر بیگانگی دربر می‌گیرد (همچنان که در شرح نمادهایی چون مدّعی، دشمن، خصم، نامحرم و غیره گفته‌ام.) از دیگر سو «پارسا» نیز، گذشته از معنای ساده‌تر یعنی اهل پارس (در برابر «بیگانه» یا غیر پارسی) شروع می‌شود تا برسد به «پارسا» در ترکیب پارادوکسی «رندان پارسا» یعنی رندان پاک و پیراسته یا انسانهای از جان و جهان گذشته یا به تعبیری «دنیی و عقبی» را در پی «مولی» در باقی کرده. خلاصهٔ کلام، در این بیت نیز دو ضلع متفاوت معنایی، از ساده‌ترین و اینجهانی‌ترین در برابر پیچیده‌ترین و معنوی‌ترین مفهوم در برابر یکدیگر قابل دریافت است. به راستی آیا مفهوم اخیر می‌تواند با واژهٔ «آشنا» در برابر ساده‌ترین معنای «بیگانگان» بیان شود؟

ج ۴ ص ۲۹۲۵ س ۳: ۲. خون بشود: ۳. خون

ج ۴ ص ۲۹۷۵ ذیل ۲:

در باب «بود وجود تو لطیف» برخی احتمال داده‌اند واژهٔ «بود» که در بعضی

گویشهای منطقهٔ کرمان به معنای کل، تمام، کامل و نظایر اینهاست به همین معنی و متأثر از این گویشها باشد، به ویژه که در مصرع دوم هم در برابر آن «سراپای» آمده. من در این مورد مطمئن نیستم یا تردید دارم.

ج ۴ ص ۳۰۳۸ ذیل شمارهٔ ۱:

ازان گناه که نفعی رسد به غیر، چه باک؟

جناب محمدرضا ضیاء، واژهٔ «نفع» را برگرفته از شریفهٔ بقرة ۲۱۹ دانسته‌اند:... و اِثمهما اکبرُ مِن نفعهما. (بخارا، ش ۱۰۳ ص ۴۶۳-۴۶۴) به گمان من از خواجه و همانندانش انتظاری بجز تکلّم به زبان قرآنی نمی‌رود، همچنان که به مواردی فراوان از آن در همین دفتر اشاره شده است.

ج ۴ ص ۳۰۴۷ س ۵: خوف ـ رجا بشود: ۲. خوف ـ رجا

ج ۴ ص ۳۲۱۶ ذیل شمارهٔ ۴:

... به کوی میکده دیگر عَلَم برافرازم

احتمالاً اشاره به عَلَم و نشانه‌ای است که بر سردر میخانه‌ها می‌زدند برای راهنمایی باده‌خواهان. نیز در:

دلم گرفت ز سالوس و طبل زیر گلیم

به آن‌که بر درِ میخانه برکنم عَلَمی (۴۶۲/۵)

ج ۴ ص ۳۲۴۹ س ۱۶: ۱. خداوندگار بشود: ۳. خداوندگار

ج ۴ ص ۳۲۶۰ ذیل شمارهٔ ۷:

در مورد «خرقه‌پوشی» آمده: مخفی کردن، با ایهام به در بر کردن خرقه. عکس آن درست است، یعنی: در بر کردن، با ایهام به مخفی کردن.

ج ۴ ص ۳۴۳۴ ذیل شمارهٔ ۴:

با چنین گنج که شد خازن آن روح امین

به گدایی به درِ خانهٔ شاه آمده‌ایم

با عدم توضیح بیتْ مرتکب غفلت شده‌ام، اگرچه کوشیده‌ام خطّ و ربط کلّ غزل را بیان کنم. با توجه به ساختار غزل، که در بیان خاطره‌ای ازلی از عالم ارواح یعنی پیش از خلقت جسمانی آدم و سنجش وضع بشر در جهان برین با جهان زیرین یا کنونی است، احتمالاً می‌گوید: با وجود گنجینهٔ اسرار و لطایف و معانی الهی (از جمله دین حق و قرآن کریم) ما آدمیان در جهان کنونی، آن را رها کرده و در عوضْ نیاز به شاهان

دنیوی برده‌ایم، کما این‌که در ابیات بعدی از آلودگیهای حیات اینجهانی و نامهٔ سیاه اعمال سخن می‌گوید. به گمان من چنانچه «شاه» را جز بدین گونه معنی کنیم و مثلاً شاه کاینات بخوانیم قطعاً یکی از دو پایهٔ سنجش یاده شده فوت خواهد شد.

ج ۴ ص ۳۴۴۶ ذیل شمارهٔ ۶:

عشوه‌ای از لب شیرین تو دل خواست به جان

به شکر خنده لبت گفت: مزادی طلبیم

فراموش کردم ذکر کنم ایهام سنّتی و بس رایج را میان «شیرین» (دلدار خسرو) و «شکر» (دختر سپاهانی، رقیب شیرین)، اگرچه در جای خود در این باره سخن گفته‌ام.(نک. ج ۵، ص ۳۹۸۴، ذیل شمارهٔ ۲.)

ج ۴ ص ۳۴۴۶ ذیل شمارهٔ ۷:

در مورد تأثیر غالیه بر بیماری سودا، شواهدی در متون از تأثیر عنبر بر سودا وجود دارد، که آن هم شبه غالیه است.

مسعود سعد:

مرا فراق تو دیوانه کرد و سرگردان

ز بهر ایزد دریاب مر مرا یارا

بمال بر تن من زلف عنبرینْت که هست

علاج مردم دیوانه عنبر سارا

(دیوان، طبع مهدی نوریان، ص ۹۱۵)

ج ۴ ص ۳۴۸۰ س ۶ (از آخر): غلغه بشود: غلغله

ج ۴ ص ۳۵۱۶ ذیل ۳:

... که از آن دست که او می‌کشدم می‌رویم

برخی پژوهندگان «می‌کِشدم» (به کسر کاف) را به عنوان صورتی از «کِشتن» (=کاشتن) دانسته‌اند با استناد به گویش رودباری و غیره. (نک. فتح‌الله مجتبایی، شرح شکن زلف، تهران، سخن، ۱۳۸۶، ص ۱۲۴ـ۱۲۶) این نگارنده در این گونه بهره‌گیری‌ها از این یا آن گویش محلی برای زبان ادبی و رسمی تردید دارد.

ج ۴ ص ۳۵۲۳ ذیل ۹:

نوشته بودم: برای شیر سرخ تاکنون شاهدی نیافته‌ام. ولی بعد متوجه شدم که نمونه‌هایی از آن در متون هست، مثلاً خاقانی:

اوّل از شیر سرخ لاف زند پس برآید سگ سیه ز میان

(دیوان ۹۱۶)

ج ۴ ص ۳۵۲۶ ذیل ۱:

فاتحه را ظاهراً برای بیمار و شفایابی او هم می‌خوانده‌اند. شواهدی برای آن دارم، مثلاً مولانا:

رنجورم و می‌دانی، هم فاحه می‌خوانی
ای دوست نمی‌بینی کز فاتحه بیمارم
(کلیات شمس، ج ۲ ب ۱۵۴۲۵)

ج ۴ ص ۳۵۴۵ ذیل شمارهٔ ۷:

ز دلگرمیّ حافظ بر حذر باش

به نظر می‌رسد قصد طنز داشته باشد چون «دلگرمی» معمولاً امری مطلوب است، درحالی‌که می‌گوید: این گرمای دل نه از این دست است بلکه حکایت از سوزش دل من دارد.

ج ۴ ص ۳۵۴۷ ذیل شمارهٔ ۶:

پیر پیمانه کش من ـ که روانش خوش باد ـ

به نظر می‌رسد در «روانش خوش باد» حشوی ملیح، همراه با ایهام به «پیمانه» نیز هست، یعنی پیمانه از نوع «روانِ» (در گردشِ) آن «خوش» است.

ج ۵ ص ۳۵۹۸ س ۱۸: ۷. این‌که   بشود: ۸. این‌که

ج ۵ ص ۳۶۱۰ ذیل شمارهٔ ۵:

یارب، کی آن صبا بوزد کز نسیم او   گردد شمامهٔ کرمش کارساز من

ضمیر «ش» به معشوق موصوف در غزل راجع است، بدین‌سان که شاعر در انتظار کرم و التفاتی از سوی دلدار است که بشارت آن همچون رایحه‌ای با وزش صبا به سوی شاعر بیاید.

ج ۵ ص ۳۶۹۹ س ۱۴، و ص ۳۷۰۱ ذیل شمارهٔ ۷:

گلی کان پایمال سرو ما گشت...

به گمانم می‌توان «گُلی» یا «گِلی» (به ضمّ یا کسر اوّل) یعنی به هر دو صورت خواند و معنی کرد و همین را به طبع ایهام‌دوست و ابهام‌پسند خواجه نزدیکتر دانست و یکی از دو وجه را تبادری نسبت به وجه دیگر شمرد. در صورت اوّل می‌شود: خاک آن گُلی که پایمال دلدار سر و قامتِ ما گردید...، و در صورت دوم: گِلی که یار بر آن پای گذارد... لیکن اگر بنا بر ترجیح یکی از این دو باشد، این بنده ضمّه را موجّه‌تر می‌انگارد، به دلایلی از جمله این‌که تشبیه دلخواه خواجه، یعنی تشبیه مضمر همراه با

تفضیل (تشبیه پوشیدهٔ روی دلدار سرواندام به گل سرخ و برتری دادن مشبّه بر مشبّهٌبِه به جهت پایمال شدن) را در بردارد، و نیز حتی خاک این گل سرخ بر خون یا سرخی معروف ارغوان رجحان دارد. دیگر این‌که پای گذاردن یار بر «گِل» بی‌مقدار برایش شرفی نمی‌آورد، در حالی که قدم او باید بر روی «گُل» یا بر چشمان عاشق و امثال اینها باشد.

ج ۵ ص ۳۷۲۹ ذیل شمارهٔ ۹:

گر خاطر شریفت رنجیده شد ز حافظ

بازآ که توبه کردیم از گفته و شنیده

توبه کردن از «گفته» درست، ولی از «شنیده» چرا؟ گمان نخستین من ایجاد طنز از طریق مبالغه است، یعنی به خاطر تو نه تنها از گفته (که در اختیار من است) بلکه از شنیده نیز (که در ید اختیار نیست) توبه می‌کنم؛ اگرچه این معنی به طریقی قابل توجیه است، بدین‌سان که در باب «طهارت فرج» تأکید شده که گوش را هم باید از شنیدن سخنان ناصواب، حتی‌المقدور، باز داشت. ضمن این‌که «گفته و شنیده» می‌تواند به قصد اطلاق نیز باشد، یعنی از هر سخنی مطلقاً.

ج ۵ ص ۳۷۳۱ س ۵ (از آخر): کأساً بشود: ۷. کأساً

همچنین به نظر می‌رسد در لَخت نخست حذف و قصری باشد. شاید بتوان گفت: جامی به جان شیرین می‌دهد؛ یا: جامی در برابر جان شیرین او به وی بده. به گمانم شقّ اوّل موجّه‌تر است و مقدار حذفْ کمتر.

ج ۵ ص ۳۷۶۲ س ۱۵: شکوه و سلطنت بشود: شکوه سلطنت

ج ۵ ص ۳۷۷۹ س ۲ (از آخر): زاهدفروشان بشود: زهدفروشان

ج ۵ ص ۳۷۸۰ س ۱۴: ۱۳۸۶ بشود: ۱۳۷۸

ج ۵ ص ۳۸۴۲ غزل ۴۴۱:

این غزل هم از نظر محتوایی، به نظر می‌رسد در مایهٔ غزل ۴۴۰ باشد، با همان نگرانیها و ناخوشنودیهای شاعر و گلایه‌اش از فردی والامقام (ظ. پادشاه). (نک. غ ۴۴۰، ص ۳۸۴۱، سخن پایانی.)

ج ۵ ص ۳۸۶۸ س آخر: عدد ۱۳۸۶ زاید است.

ج ۵ ص ۳۸۸۵ س ۱۱: عرفانی هم هست بشود: عرفانی است

ج ۵ ص ۳۸۹۲ ذیل شمارهٔ ۷:

ساغری نوش کن و جرعه بر افلاک فشان...

گذشته از بیان شادی و خوشدلی (که ذکر کرده‌ام) نشانهٔ همّت نیز هست. امیرشاهی سبزواری (سدهٔ نهم):

شراب عاشقی تا خورد شاهی به همّت جرعه بر چرخ برین ریخت

(دیوان، به تصحیح و حواشی و مقدمهٔ سعید حمیدیان، تهران، ابن سینا، ۱۳۴۸، ص ۹.) عجالتاً شاهدی قدیمتر در این معنی به دست ندارم.

ج ۵ ص ۳۹۲۱ ذیل شمارهٔ ۱۳:

و عِلمُ الله حَسبی مِن سؤالی

وقتی جبرئیل به هنگامِ رفتن خلیل (ع) در آتش نمرود به او گفت: اگر ترا حاجتی است از خدای درخواه، پاسخ داد: حسبی مِن سؤالی، عِلمُهُ بِحالی. (میبدی، کشف‌الاسرار ۱، ۳۷۷)

ج ۵ ص ۳۹۵۵ ذیل شمارهٔ ۵:

احتمالاً با اشاره به نشانه‌ای که بر سر در میخانه‌ها می‌زدند. نیز در:... به کوی میکده دیگر عَلَم برافرازم (۳۲۵/۴)

ج ۵ ص ۳۹۸۷ س ۱۲: زر کِشت (به کسر کاف) بشود: زر کَشت (به فتح)

ج ۵ ص ۴۰۴۶ ذیل شمارهٔ ۵:

«دیوار بدین کوتاهی» در اینجا کنایه از سهل‌الوصول یا آسان‌یاب و آسان‌پذیر بودن میخانه و شاید هم فروتنی و کوچکساری ساکنان آن است، و این معانی با هم قابل جمع. پیداست «و» در لخت دوم واو حالیّه است.

ج ۵ ص ۴۰۷۰ س ۱:

مرا از شکستن چنان باک ناید...

در دیوان عمادی شهریاری، چاپ ذبیح‌الله حبیبی (تهران: طلایه، ۱۳۸۱) این بیت یافت نشد.

ج ۵ ص ۴۰۹۸

غزل به مطلع: هرگزم نقش تو از لوح دل و جان نرود... از ناصر بخارایی است، و لذا علامهٔ فقید، قزوینی، نمی‌بایست آن را می‌آورد.

ج ۵ ص ۴۱۳۱ س ۱۱: ۲۰ بشود: ۲۲

ج ۵ ص ۴۱۴۳ قطعهٔ ۴:

سال تاریخ وفاتش طلب از میل بهشت

«میل بهشت» به حساب ابجد می‌شود ۷۸۷ (وفات تورانشاه).

ج ۵ص ۴۱۴۵ س ۱۱: ۲. شاه بشود: ۱. شاه

ج ۵ص ۴۱۵۲ س ۶: خلیل عادل بشود: ۳. خلیل عادل

ج ۵ص ۴۱۵۷ س ۵: خوشه بشود: ۲. خوشه

ج ۵ص ۴۱۵۸ س ۴: ۳۷۰ح بشود: ۳۷۱ح

ج ۵ص ۴۱۶۰ س ۹: ۳. در غزلی بشود: ۴. در غزلی

ج ۵ص ۴۱۶۸ رباعی شمارهٔ ۲۰:

زان دانه که حسن کرد در گوش وصال...

به گمانم «دانه» استعاره از خال معشوق باشد، چنان‌که بارها در شعر خواجه آمده (مثلاً ۵۹/۳، ۶۳/۳). همچنین این‌که این دانه را «حسن در گوش وصال» کرده شاید از آن روی باشد که خال را نماد «وحدت» خوانده‌اند، که خود در حکم وصال عرفانی است. به هر روی، شاعر آرزو می‌کند که خال وصال‌نشان محبوبْ آویزه شعر دُرگونهٔ او (با بهره‌گیری از تضادّ رنگ سیاه و سپید) باشد.

ج ۵ص ۴۱۶۸ رباعی شمارهٔ ۲۶:

ای سایهٔ سنبلت سمن پرورده...

به گمانم بی نیاز از توضیح باشد که «سنبل» استعاره از زلف یار است که «سمن» (رخسار او) را در سایهٔ خود می‌پرورد. «دُرّ عدن» هم استعاره از دندانهای مرواریدگون.

ج ۵ص ۴۱۶۸ رباعی شمارهٔ ۲۶:

زان راح که روح است بدان ارزنده

قافیه و ردیف، هر دو، غلط است. قزوینی دارد: زان راح که روحیست بتن پرورده، که ظاهراً بی‌عیب است و از نظر معنی نیز موجّه، یعنی شرابی که از فرط لطافتْ همچون روح است، لیکن روحی ممزوج و مخمّر با بدن. بدین سان گمان نمی‌کنم دیگر نیازی به اصلاح علّامهٔ فقید، دهخدا، باشد که ناظر به همین معنی، ولی با ترکیب «بدن پرورده» است.

ج ۵ص ۴۴۰۱ س ۵ و ص ۴۴۰۲ س ۲ (از آخر): لأُغوبنّهم و لأُغوینّهم بشود: لَأُغوِیَنَّهم

بیتها و شعرهای شرح یا توضیح شده

(قابل استفاده برای دارندگان چاپهای خانلری و قزوینی در مورد غزلها)

فهرست حاضر از چاپ چهارم به بعد افزوده شده، و لذا در مطلبِ ذیل «دربارهٔ فهرستها» (ص ۴۱۷۲-۴۱۷۳) ذکر نگردیده؛ بنابراین در همین‌جا توضیحاتی در مورد آن عرض می‌شود.

۱. این فهرست، شامل ابیاتی است که سخنی کلّی دربارهٔ آنها گفته شده و یا به کمک بیت یا ابیاتی مشابه، خواه از خود خواجه و خواه دیگران (تفسیر شعر با شعر) ایضاح گردیده و یا عناصر مهمّ بیت توضیح شده باشد. به دیگر سخن، چنانچه فقط جزء یا اجزایی از بیت، مثلاً لغتی یا ترکیبی یا اصطلاحی از آن توضیح شده باشد، بدین دلیل که در «فهرست موارد شرح شده» آمده، در اینجا ذکر نشده است.

۲. این فهرست بر پایهٔ کلمات ابتدای هر بیتْ تنظیم یافته؛ عدد سمت راستِ خط مورّب، نشانگر جلد، و عدد سمت چپ، شمارهٔ صفحه است.

۳. آن دسته از بیتهای عربی یا ملمّع که فقط ترجمهٔ پارسی آنها آمده نیز در فهرست منظور گردیده است.

۴. در مواردی که شرح یا توضیحْ بیش از یک صفحه را دربرگرفته باشد، برای رعایت اختصارْ فقط شمارهٔ صفحهٔ آغازین ذکر شده؛ بنابراین، جویندگان بهتر است مطلب را تا آخر بنگرند.

۵. چنانچه در جلد یکم (مباحث موضوعی) در باب بیتی توضیحی رفته باشد، در فهرست منظور گردیده است. به همین‌سان اگر در قسمت «اصلاح و استدراک» (آخر

کتاب) تجدیدنظر یا تصحیحی مهم در باب بیتی (فعلاً تا چاپ سوم) صورت گرفته باشد، در این فهرست گنجانیده شده است.

۶. در مواردی که در کلمات آغازینِ ابیات در ضبط قزوینی تفاوتی نسبت به طبع مبنای ما (خانلری) باشد، آن را نیز با قید «قزوینی» در پرانتز مشخص کرده امّا آن را به ضبط خانلری ارجاع کرده‌ام؛ مثلاً «آن تلخ‌وش که صوفی» (قزوینی) را به «بنت العنب که زاهد» (خانلری) بازبرد داده و شمارهٔ صفحه را برحسب طبع اخیر ارائه کرده‌ام، یا «آن پیک نامور» (قزوینی) به «این پیک نامور» (خانلری) ارجاع گردیده. مضافاً ابیات و اشعاری که قزوینی در بخش غزلها بر خانلری افزون دارد، چنانچه شرح یا توضیح شده باشد، نیز در این فهرست درج و با قید «قزوینی» مشخّص و شمارهٔ صفحهٔ آن داده شده است. اینها ادامهٔ همان کوششهای این نگارنده در جهت قابلیت استفادهٔ این دفتر برای دارندگان هر دو چاپ دیوان (البته تنها در بخش غزلیات) بوده، چنان‌که در پیشگفتار این دفتر بدان اشارت رفته است.

۷. در دو قالب قطعه و رباعی، چنان‌که معلوم همگان است، غالباً موضوعی واحد بیان می‌شود، ولذا تفکیک بیت به بیت کمتر مصداق می‌یابد. در این گونه موارد که توضیح نگارنده مربوط به کلیت شعر بوده، پس از ذکر کلمات آغازین هر شعر، قید شده: «قطعه» یا «رباعی»، اما در مواردی که فقط بیت یا بیتهایی از این دو، محلِ توضیح بوده باشد درست مثل سایر اشعار عمل شده، یعنی ذکر نام قالب را ضروری ندیده‌ام.

۸. در نگارش مدخلها، در مورد نحوهٔ کتابت «آ» (با مدّ) و «ا» (بدون مدّ) و حذف یا ابقای الف آغازین یا مدّ (در کلماتی چون: از آن، ازان، از این، ازین، به آن، بِآن، در آن، دران، در این، درین) دقیقاً از متن خانلری و قزوینی پیروی گردیده و از نظر ترتیب الفبایی نیز هرکدام در مکان خاص خود قرار داده شده است. لذا از مراجعان درخواست می‌شود به این امر التفات فرمایند.

آ

الف

ب

پ

ت

ث

ج

چ

ح

خ

د

ذ

ر

ز

س

ش

ص

ط

غ

ف

ق

ل

م

ن

و

ه

ی

روی جلد: دکتر نورالدین و نگار زرین کلک

